Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/nicolaspoussinpa00gill

NICOLAS POUSSIN

CE VOLUME, LE NEUVIÈME DE LA COLLECTION "MAITRES DE L'ART ANCIEN", DIRIGÉE PAR T.-L. KLINGSOR, A ÉTÉ ACHEVÉ EN SEPTEMBRE M.CM.XXIX, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART A CACHAN, LE TEXTE PAR DAUPELEY-GOUVERNEUR A NOGENT-LE-ROTROU (EURE-ET-LOIR).

" MAITRES DE L'ART ANCIEN "

NICOLAS POUSSIN

PAR

GILLES DE LA TOURETTE

60 planches hors-texte
en héliogravure

LES ÉDITIONS RIEDER
7, Place Saint-Sulpice, 7
PARIS
M.CM.XXIX

A MA SŒUR MADELEINE

Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays
Copyright by Les Éditions Rieder, 1929.

NICOLAS POUSSIN

L'œuvre de Nicolas Poussin est un mélange unique de cérébralité et de jaillissement d'une sensibilité des plus vives. A voir les incohérences qui existent dans beaucoup de ses compositions et ses corps qui semblent pétris du limon de la terre parmi la masse argileuse de ses fonds, ses forêts, ses hautes broussailles graves et tristes de *Paradis Perdu*, on a l'impression que cette œuvre est comme une suite de la nature, qu'elle est roc et plante. Rares sont les hommes qui donnent ainsi la sensation d'avoir créé de la nature terrestre. Mais le plus étrange c'est qu'à ce jaillissement sauvage, grandiose, vient se mêler un esprit des plus civilisés, puissamment inductif et clairvoyant, qui ordonne et règle cette force terrestre, la met au service des légendes, en fait la servante du rêve des autres hommes et, tout en les transcrivant exactement, elle demeure nue et sévère, semblable à une falaise de granit battue par la mer.

Cette force naît en France dans un siècle qui, à bien des

égards, lui est contraire ; les autres peintres français sont presque tous des *esprits déductifs artificiels*. Je n'entends pas ici par déduction la belle opération consistant à méditer du général au particulier, avec essentiellement l'aide de la sensibilité, de la pensée et d'une analyse profonde, mais cette opération réduite à un sec raisonnement cérébral ; une telle déduction est presque mécanique et, n'étant pas fécondée par les facultés que je viens de citer, elle est dépourvue d'esprit critique, source de toute création véritable, car chaque créateur fait consciemment ou non une introspection des éléments de nature qui intéressent ses recherches et en retire une certaine moelle qui, mêlée à son apport personnel, façonne l'œuvre d'art.

Une société ne subit pas son gouvernement ou ses tendances, c'est elle qui les crée. L'esprit de cénacle est une conséquence de l'*esprit déductif artificiel*. De fait, on voit dans notre pays, au XVII^e^ siècle, ces deux éléments croître et s'affirmer simultanément. L'esprit de cénacle était une conséquence du cartésianisme, qui lui-même subjuguait beaucoup des forces vives du siècle par ce fait qu'il était l'expression à laquelle les Français de ce temps aspiraient. Donc finie la belle poussée des cathédrales, arbres immenses surgis de l'humus même de la France, terminée l'éclosion des verrières aux couleurs de vin et d'azur ou d'un blanc diaphane comme la robe d'une épousée les mains closes tendrement tremblantes vers Dieu, fini l'art des Fouquet et des Clouet, profonde observation de l'homme rendue par l'équilibre le plus parfait et les nuances les plus fines, nuances semblables à celles du beau ciel bleu de l'Ile-de-France ou des bords de la Loire. Ce qui fait la grandeur de l'esprit français, ce par quoi il offre une gerbe de qualités odorantes et fortes comme le blé, qualités très spéciales que l'on ne retrouve en aucun autre pays, n'est plus : esprit pénétrant, exact dans ses instincts et ses déductions, observateur des nuances et reconstruisant tout en délicatesses sur des

bases parfaitement équilibrées ; ces bases sont fécondées d'un amour également fidèle et nuancé comme le calme passage d'un beau nuage blanc sur les bords de la Seine à la douce lumière bleue. L'évolution d'une race dans le cours des siècles est semblable à celle d'un homme. Chez l'une comme chez l'autre les dons qui font sa grandeur apparaissent de temps à autre ; ces beautés sont souvent submergées par les influences étrangères qui développent les défauts ou les scories des beautés de cette race ou de cet homme. Au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle refleurira la merveilleuse poussée gothique avec moins d'abondance toutefois et sous une autre forme due à l'évolution de la race.

Donc, au XVII^e^ siècle, on s'organise, ce qui est bien contraire au véritable esprit français. Perdant de vue Fouquet et les tendres châteaux de la Loire, on se prend de passion pour l'Italie. Dominé par l'esprit de classification mal comprise et de cénacle, on déduit mécaniquement que les Grecs, les Romains et les Italiens ont laissé des arts et des préceptes qui, savamment combinés et épurés ou même pris à part — en dominant toutefois cette matière par une psychologie poussée des expressions physionomiques — constituent le beau idéal. Alors naît l'Académie de cette époque, dont au XVI^e^ siècle le Primatice et le Rosso avaient édifié les premières bases par leur art, mélange corrompu de celui de leurs grands devanciers italiens. Ce cénacle devient institution officielle et omnipotente dans la première moitié du siècle, sous Mazarin. Il reste sur cette *Académie royale de peinture et de sculpture* des documents philosophiques très exacts : les conférences que les académiciens faisaient régulièrement depuis Colbert sur les conditions de l'art et ses œuvres célèbres. Les titres en résument excellemment l'esprit : *Conférence de M. de Champaigne le Neveu sur la Saison de l'Été du Poussin, sous le voile de l'Histoire de Ruth suppliant Booz de pouvoir glaner dans son champ.*

Il s'agit simplement de l'*Été* du Poussin, aujourd'hui au Louvre ! Ne croirait-on pas, à travers ce style mondain, voir en place de la grave symphonie du solitaire de la campagne romaine une élégante mignardise de Mignard ! On discute de la suprématie du dessin sur la couleur ou réciproquement ; on codifie les genres, l'art de peindre et de dessiner ; on crée tout un système d'étude pour les jeunes artistes. Il fallait ramener le modèle vivant aux proportions d'une antique, ce qui tuait fatalement l'inspiration. Il fallait ramener les expressions à celles d'un codex édicté par Le Brun, qui avait puisé cette idée chez Descartes et Léonard de Vinci, l'une des rares erreurs du grand maître. Il fallait peindre selon certains procédés empruntés en Italie, à droite et à gauche, procédés ayant perdu fatalement leur âme, car rien en art ne se transplante, tout est strictement expressif d'une terre et d'un milieu. Naturellement de tels hommes n'aiment pas la nature, vu qu'ils l'aiment à travers l'œuvre des autres. Leur incompréhension des conditions propres à la masse colorée dans l'atmosphère est aussi significative de ce manque d'amour que leurs déductions cérébrales, grands vides peuplés d'ombres fabriquées qui remplaçaient leur amour pour la vie. Voici les draperies grandiloquentes qui entourent les figures épanouies de tout un réseau de gestes qui s'étalent ; voici les *Batailles* de Le Brun, exemples du « beau idéal » où, dans une lumière rougeâtre, paradent des guerriers, de jolies esclaves et des êtres éplorés vus à travers Raphaël, Jules Romain, les décadents romains et bolonais, Descartes le philosophe, puis pétrifiés en des expressions de codex ; voici son petit *Christ aux Anges*, peint pour Anne d'Autriche, décor de boudoir propret où le Christ est un joli mignon digne d'un fond d'assiette de Limoges ; voici sa *Madeleine repentante*, portrait mondain d'une favorite. C'est Le Brun qui, au cours d'une discussion à l'Académie dont le sujet était de savoir si Poussin avait bien ou mal fait de ne pas introduire dans son *Éliézer et Rebecca* les chameaux

notés dans le récit biblique, fit cette réponse qui le résume : « La bienséance exigeait qu'on les séparât d'une troupe de jeunes filles agréables, surtout dans le temps qu'on allait contracter mariage avec une d'entre elles. »

Une phrase de J. Blanchard, pasticheur de Véronèse, est comme une conclusion sur l'esprit de ces peintres doctrinaires tout-puissants : « L'homme a cela de commun avec les végétaux qu'il croît, avec les brutes qu'il sent et n'est homme que par la raison. » Quel dédain pour la sensibilité, sans quoi il n'existe pourtant point de créations profondes ! Quant à la raison, nous savons qu'elle équivaut ici à la vaine introspection cérébrale dont nous avons parlé.

Mais dans notre beau pays tempéré, à l'abri des longs affaissements que connut la production picturale dans des contrées plus épiques, l'Italie et l'Espagne, les grandes qualités de la race ne disparaissent jamais entièrement d'un siècle. Vouet, Stella, Le Brun, Blanchard, Testelin, les Boulogne, La Hyre, Mignard et cent autres sont aujourd'hui bien éclipsés par le soleil de quelques exceptions. Les Le Nain, avec leurs pauvres paysans vêtus de défroques grises, couleur de craie et de terre, immobiles dans leur grande misère épique et sans espérance, les Le Nain s'expriment par des formes intimes, raides, refermées sur elles-mêmes, absolument contraires à l'épanouissement tapageur et exagéré des personnages peints par les pédants de l'Académie. Il y a chez les Le Nain comme une tristesse de la mort des cathédrales et une mesure tout en nuances et en simplicité profonde qui échappe absolument au dogmatisme académique et à l'influence italienne. La France des siècles passés se continue en eux. Elle palpite également dans le doux soleil de Claude, étudié profondément avec tant de nuances et d'amour comme Fouquet et Janet le faisaient pour une physionomie humaine. Tendre lumière de Claude qui semble celle mystique d'un poème du moyen âge. Exilé comme Claude, Nicolas Poussin domine de l'étranger l'école

française de sa grande force complexe dont l'étude est particulièrement captivante.

AVANT ROME

La région des Andelys est fort gaie, opulente, mais non point selon les Flandres ; tout est nuancé, mesuré. De beaux prés bien verts, herbes luxueuses de la couleur d'une émeraude ; elles semblent s'en rendre compte et de loin en prennent la teinte fraîche et transparente ; joints à ces prés, de beaux champs de blé couvrent des collines qui ondulent avec un sourire satisfait ; en elles, tapie bien à son aise, repose la bourgade. Maisons dodues mais sveltes, toits bleutés, framboise ou vermillon, murs crème ou brun velouté comme la gorge d'un pigeon. On dirait une petite ville de primitifs français, d'autant qu'elle est allongée voluptueusement, mais finaude, jusqu'à la Seine, où, comme une martre, elle va boire un petit coup sous le soleil léger. Cependant, à ces bords de la Seine, de hautes falaises de silex s'élèvent calmement, blanches et ocre clair, vers le calme bleu d'un ciel très transparent. Le pays prend à cet endroit une sorte de majesté non point tragique, ni hallucinante, comme les falaises de Bretagne, mais également fine et nuancée, telle la terre de la contrée ; cette majesté a, si l'on veut, un caractère biblique à la française, c'est-à-dire sans l'aridité épique des montagnes du berceau de Jésus.

Dans ce pays, peu ou point d'usines, tout chante l'hymne de la terre et vit par elle ; ses parfaites qualités nourricières et la richesse qu'elle procure mettent la gaieté en chacun ; les habitants sont madrés, suspicieux, cependant l'éclatante et fraîche couleur du coquelicot va bien à leur sain visage rouge et le sourire de leurs lèvres rentrées fait naître des fossettes joyeuses

près des oreilles. Tout est équilibre, adresse, bonne santé chez ces gaillards-là. L'âme de Poussin a des rapports importants avec cette terre natale. La lumière et le sol absolument propres à la peinture, mais ce sol non dénué par les falaises et les vallonnements d'un caractère propice à la sculpture, sont en excellent accord avec la venue de ce peintre fort porté vers les volumes sculpturaux. Certains rochers ou falaises de ses paysages des périodes romaines, paysages bibliques en particulier, ne seront pas sans rappeler les teintes et l'esprit des hauteurs de silex dont nous venons de parler. Sa prudence et son habileté diplomatique sont plus encore de sa région normande. Mais il est surtout particulièrement intéressant de constater que cet homme qui devait peindre de si étranges et puissants corps minéraux et végétaux est bien des pays de la terre, où la terre règne en souveraine, puissamment féconde.

Nicolas Poussin naquit au hameau de Villers, près des Andelys, en juin 1594. Son père, Jean, probablement d'origine soissonnaise, était un soldat d'âge mûr devenu fermier ; sa mère, fille d'un échevin de Vernon, Marie Delaisement, appartenait à une famille de petits bourgeois normands. Nicolas est donc de naissance populaire, presque certainement de même souche ; par son origine normande il descendait peut-être d'une race scandinave. Ne pourrait-on voir là l'explication de certains éléments épiques de sa nature? Il naquit de besogneux possédant quelques terres qu'ils cultivaient probablement en partie eux-mêmes. C'est presque un paysan.

Tout enfant on met Nicolas à l'école. Il montre de rares dons pour les lettres et le latin, moins en orthographe. Avant l'adolescence se manifeste son goût pour la peinture. Son père s'oppose, Poussin résiste ; avant 1611, Noël Jouvenet lui donne ses premières leçons. Cette année-là, Quentin Varin continue ces cours. Varin parti, Nicolas éprouve de plus en plus le besoin d'apprendre son art. Probablement en 1612, il quitte secrètement son pays, vers Paris. Le désir d'étudier la

peinture malgré la désapprobation paternelle et ce départ dans les mêmes conditions sont les premiers traits de la décision si peu hésitante de cet homme qui saura si bien tracer sa vie, diriger son rêve et son existence matérielle avec une sûreté de jugement, une indépendance que l'on rencontre rarement à ce point chez d'autres artistes.

A Paris, Poussin fait la connaissance d'un jeune seigneur poitevin qui, peu de temps après, l'emmène chez sa mère, dans sa province ; cette femme le considère comme un domestique, le mortifie sans cesse. Notre pauvre artiste repart seul et sans argent, s'efforce de gagner Paris, « subissant, dit Bellori, les plus grandes privations et fatigues ». Vagabond pour son idéal, mais épuisé, il atteint enfin la capitale. Alors il songe à ses parents, à leur ferme, à la subsistance assurée. Vers 1616 environ, il est de nouveau en Normandie ; il reprend des forces au bon air de la campagne, dans l'intimité maternelle. Un an après, entraîné par l'art, sa passion dominante, il quitte de nouveau sa famille et pour toujours. Il demeure peu à Paris, fasciné par Rome ; dès lors s'ouvre une lutte sans trêves pour y parvenir ; gagnant péniblement sa vie en cours de route, couchant le plus souvent dans les granges, il arrive à Florence ; sans argent, sans protections, il doit quitter l'Italie. Il atteint Lyon, essaie, mais en vain, de reprendre la route de Rome. Il retourne à Paris, puis passe quelque temps à Blois et aux environs, chez le comte de Chiverny. Il part de nouveau pour Paris, puis pour Lyon ; de là, c'est la troisième fois, il s'efforce d'atteindre Rome où enfin il parvient au printemps de 1624. La Terre Promise est là ; il y restera toute son existence, hormis un voyage à Paris.

Ainsi se passe la jeunesse épique et grave du Poussin. Quand il se fixe à Rome, c'est un homme de trente ans, qui peint depuis quatorze ou quinze ans, certainement un maître.

Les œuvres de la période préromaine sont très rares. On sait par ses deux biographes contemporains Bellori et Félibien

qu'il conçut alors des peintures religieuses ou mythologiques, des portraits, voire pour les Capucins de Blois des cartons de vitraux. A trente ans il a essayé tous les genres.

L'œuvre la plus ancienne qui subsiste serait un *Bacchus et Érigone* (anc. collection Pearson, Paris). Il s'en dégage beaucoup de candeur et de charme, une candeur qui évoque le douanier Rousseau, malgré un tempérament fort différent ; mais Poussin et le douanier ont parfois une manière parente, paysanne et très fraîche de s'émerveiller devant la nature. Ce tableau montre que Poussin n'a été aucunement déformé par l'enseignement académique. Auprès de cette pureté, de savantes recherches. Plusieurs des directives de son art sont déjà là. L'aspect en ronde bosse des personnages, le médiocre rapport de masses entre Bacchus et les amours, surtout le mauvais mais charmant effet perspectif de celui qui pose une couronne, montrent, très probablement, qu'avant de peindre son tableau Poussin a sculpté sa scène en une maquette, conformément à un moyen qu'il emploiera presque toujours. Le corps de Bacchus révèle une étude sur nature greffée d'influences de l'antique. Un modèle a posé, mais probablement pour la maquette et non pour la peinture. Malgré un tel mélange, ce corps est d'une belle expression artistique. Si l'on considère le tableau la tête en bas, les masses sinueuses et fines du corps de Bacchus se continuant par deux amours forment comme la racine d'un jeune arbre. Tendres et belles racines, brunes et rosées dont la partie centrale plonge loin dans le sol. Les deux branches formées par les amours demeurent encore faibles. Leurs couleurs et leurs formes ne sont pas en unité avec la racine centrale, elles semblent pleines d'eau, ce qui complète bien la signification précise de la partie centrale de ce tableau.

La couleur va du blond quelque peu rosé dans les chairs au vert sombre des arbres, en passant par des bruns, des verts et des bleus foncés très proches. Cette gamme d'apparence

presque monochrome, très finement nuancée, convient à un artiste si doué pour les valeurs et porté vers les volumes sculpturaux. Je pense qu'à ses débuts il dut peindre souvent dans une telle harmonie.

A ce tableau on peut joindre trois autres œuvres : *Écho et Narcisse* (Musée, Dresde), *Renaud et Armide* (anc. Lord Curzon, Keddelstone Hall), *Écho et Narcisse* (Louvre). Avec quelques dessins conservés à Windsor, il ne subsisterait rien d'autre de la période préromaine.

Le *Narcisse* de Dresde est une peinture désaccordée. L'architecture du tableau étant probablement fort nouvelle pour Poussin, il aboutit à un résultat médiocre comme d'habitude dans ce cas quand il ne s'inspire pas d'un autre artiste. On le sent tout empêtré dans ses recherches. Au premier plan, Narcisse et les nymphes forment une ellipse, molle, en ronde bosse découpée sur le fond, traitée selon des volumes beaucoup trop différents de l'arrière-plan. Intervention probable du modèle vivant pour les personnages, influence dans les formes allongées et sans force des nus de l'École de Fontainebleau et en particulier du Primatice. Cette influence s'explique par un certain sentiment qui poussera souvent Poussin à créer des formes longues d'une consistance et d'une musculature beaucoup plus nées de l'artiste que conformes à la nature. La gamme colorée est formée de valeurs et de teintes très proches, brunes, jaunes, vert foncé.

Mêmes désaccords pour *Renaud et Armide* que M. Jamot a fort délicatement placé dans cette période. Même intervention du modèle vivant ici transcrit plus en détail, mêmes nus allongés, même influence de l'École de Fontainebleau, mais moins de mollesse, même ronde bosse se découpant sur le fond et entraînant de graves ruptures d'unité avec d'autres parties, principalement Renaud et le paysage traités par volumes picturaux, c'est-à-dire propres à une surface plane. Dans les deux œuvres, un vif désir de se conformer le plus exactement pos-

sible à la fable, de ne point y introduire de personnages ou d'attitudes étrangères ; mais Poussin, gêné par ces laborieuses recherches plastiques, ne parvient pas encore à transcrire le sentiment d'Ovide ou du Tasse ; le sien semble un peu pénible, indécis sans cette candeur si poétique du *Bacchus et Érigone*.

L'*Écho et Narcisse* du Louvre est une œuvre beaucoup plus importante. Son étude minutieuse me semble indispensable pour bien connaître Poussin, et en particulier certaine partie rationaliste de sa nature. L'attitude de Narcisse est très naturelle, un peu dolente. Un modèle a certainement posé ; jamais Poussin ne s'est laissé guider aussi fidèlement par le modèle. A première vue on pourrait même être tenté de croire que ce Narcisse est l'œuvre d'un analyste. Pourtant Poussin n'est point un analyste, c'est certainement un synthétique. Pour considérer la nature, les peintres voient de deux manières différentes, les uns le détail, les autres par l'ensemble. Quelques-uns comme Léonard de Vinci, Dürer ont réuni les deux dons. L'expression de la forme si admirablement humaine de ce Narcisse, en particulier le bras replié près de la tête, donne l'impression que Poussin est également un analyste, mais on perçoit vite que les articulations des doigts, comme presque toujours chez lui, sont vagues et généralisées ; la main qui s'appuie près de la cuisse présente une forme pattue, quelque peu en bec de canard, fantaisie issue de son amour de la forme glébeuse, puissante. Par endroits les jambes forment trous, et dans l'ensemble non seulement les muscles ne sont pas visibles, mais l'artiste les a simplement indiqués par des petites masses lumineuses, généralisées. Ce beau corps est bien d'un synthétique et même d'un synthétique qui n'a point essayé de faire d'analyse. C'est l'œuvre d'un *créateur gêné par le modèle*, mais qui, comme dans les œuvres précédentes, ne se sentait pas encore assez fort pour voler par lui-même.

A première vue, on pourrait croire ce Narcisse d'une harmonie fortement grecque ; il n'en est rien : l'épaule et le bras

allongés près de la tête, le mouvement des jambes et du pied gauche rentré vers un rocher, forment une attitude d'un naturalisme bien nordique. Les artistes grecs ou romains donnent moins de vérité humaine, plus d'élégance abstraite à l'*abandon* d'un personnage ; cette glèbe expressive, qui fait ici comme partie de la forme humaine, est très contraire au génie grec. Les belles œuvres de cette nation montrent presque toujours une parfaite unité dans les proportions et dans les muscles. Par contre, les corps du Poussin qui se rapprocheront le plus des beaux antiques grecs ou romains posséderont fréquemment des trous ou des désaccords d'unité. Dans ce Narcisse, les seules parties d'un rythme vraiment grec seraient le torse et la tête ; leur ample harmonie donne l'impression de cet art de Praxitèle ou du sculpteur de la *Vénus de Milo*, mélange d'analyse et de synthèse d'où naît une forme idéale.

La couleur est fort belle, unique dans l'œuvre du Poussin ; à mon sens, aucun autre de ses tableaux ne montre plus clairement sa science des valeurs et la parfaite union qu'il pouvait obtenir entre les valeurs et les couleurs ; la directive des recherches de valeurs et de tons froids et chauds aboutit à un résultat pour ainsi dire presque géométrique. Le tableau se divise en deux zones horizontales, l'une occupe la partie haute, l'autre la basse ; la zone du haut va de gauche à droite du ton froid au ton chaud, celle du bas de droite à gauche dans cette même harmonie, si bien que nous avons comme une sorte d'*x* de froids et de chauds ; en haut, le bleu ardoise du ciel met une bande froide ; en bas, la source fatale à Narcisse, une bande également froide ; dans la zone du haut, bien en vue, un grand arbre ramasse les deux éléments. Cette division des froids et des chauds est harmonisée avec une parfaite délicatesse ; il n'y a pas de tons brutalement chauds ou froids, mais un grand nombre de nuances faisant bien masse les unes avec les autres, et, correspondant à cette unité, toutes les teintes vont du gris vert jaune à l'ocre rose dans le haut et du gris vert jaune à l'ocre rouge dans le bas. Hormis le ciel, une seule couleur isolée,

la draperie rouge mauve qui passe sur le corps de Narcisse ; ce rouge assez froid maintient bien la composition dans sa symphonie froide ; cette draperie est appuyée par une autre, blanche, où la lumière de la composition s'épanouit dans sa plus grande clarté. Il faudrait encore considérer que, dans les deux zones, les parties les plus chaudes et les plus sombres des personnages donnent sur les parties les plus sombres et les plus chaudes du fond et réciproquement dans les parties les plus claires et les plus froides ; mais, subtilement, pour couper ces effets, Poussin refroidit considérablement certaines parties de la tête de Narcisse et en un beau gris précieux comme une perle le bras qui pend vers la source ; Vermeer n'a pas trouvé de teinte plus délicate ; cette savante combinaison de valeurs reste, à certains égards, conforme à la nature, car, comme dans l'atmosphère, les parties froides sont dans la lumière, les chaudes dans l'ombre. Cette œuvre est de celles qui font pleinement comprendre qu'à un certain point de vue les tons chauds et froids sont la musique de la peinture ; un tel tableau discréditera à jamais, je pense, l'opinion de ceux qui prétendent encore que Poussin n'était pas un coloriste ; les peintres savent qu'il n'est rien de plus délicat que de peindre dans les tons proches ; pour bien des réussites, Corot a parfois durement éprouvé la réalité de ce fait.

Malheureusement, ici encore, la scène a été exécutée, au préalable, en maquette sculptée ; de là, des désaccords fâcheux. Narcisse se découpe en ronde bosse sur le fond ; il semble exister un mur entre lui et la profondeur du tableau. Ce défaut, analogue à celui des œuvres précédentes, provient de ce fait que Narcisse est peint par volumes sculpturaux, certes atténués, mais trop saillants par rapport aux autres volumes de la composition. Le propre d'une sculpture, par le fait de ses trois dimensions, est de demeurer isolée ou tout au moins de ne pas être suivie en perspective d'autres figures. Un personnage peint par volumes sculpturaux, c'est-à-dire par

volumes en profondeur, demeurera le plus souvent isolé, et pour que sa ronde bosse s'accorde avec un paysage, il faut généralement que celle-ci soit d'un relief presque nul, car les arbres, le ciel, l'eau, par le fait même de la substance de leurs masses, ne peuvent être peints que dans une ronde bosse de cette qualité.

Poussin a suivi de très près le texte d'Ovide relatant cette fable ; de plus, il fallait contenter ses clients avides d'exégèses littéraires. Comme dans le récit d'Ovide, nous voyons Écho « dont les soucis toujours en éveil consument les membres épuisés, la maigreur dessèche ses attraits, toute la substance humide de son corps se dissipe dans les airs » ; Narcisse est semblable au « flot doré de la cire qui fond à la flamme légère », et sa tête tombe « languissante sur le gazon fleuri » ; en effet, autour du visage naissent ces fleurettes si délicates auxquelles il donnera son nom. A droite, on voit le drap funèbre recouvrant le cercueil dont parle Ovide et un amour qui porte le « flambeau funéraire » selon ce même poète. Toutefois, la communion avec Ovide est légèrement en surface. La transcription du *sentiment* — Poussin essaie également de la réaliser — demeure encore un peu vague, mais bien plus affirmée que dans l'*Écho et Narcisse* de Dresde.

Les considérations sur les peintures qui précèdent ont pour but principal de découvrir l'âme de Poussin avant Rome. Nulle introspection psychologique sur un peintre ne saurait être plus précise que celle naissant de sa plastique, car cette plastique est un miroir qui le reflète tout entier dans l'état d'âme du moment et dans celui qui le caractérise en général. Mais il convient d'être fort prudent, vu que certaines tendances se dissimulent ou éclatent là où parfois on ne croirait aucunement les voir. L'avenir de la critique me semble bien être en partie dans cette sorte d'introspection. Je me contenterai ici de quelques déductions générales qui aboutissent souvent à peu près aux mêmes résultats que l'enseignement des relations biographiques faites par des hommes qui ont connu

Poussin, ce qui tendrait à prouver l'efficacité du moyen. Les tonalités d'habitude froides et subtilement nuancées, souvent grises et sans mollesse, indiquent un nordique très sensible, taciturne et solitaire qui aurait tendance à se replier sur lui-même ; le caractère des œuvres en général, parfois un peu puéril, au bon sens du mot, et toujours fort peu académique, décèle le contraire d'un virtuose ; la complexité des recherches : sculpture, modèles vivants, savante harmonie des valeurs, des couleurs, des froids et des chauds, désaccords des volumes, influence de l'antique et de l'École de Fontainebleau, fidélité au texte d'Ovide et essai de fidélité à son sentiment, tendance à des sujets mythologiques se passant dans la nature — un artiste qui vise très haut, médite avec acharnement et profondément sur son art, cherche par lui-même, sans toutefois négliger l'œuvre des autres, fait déjà œuvre de créateur, essaie de remédier à ses faiblesses, parfois se trompe gravement, aime un grand poète de la nature, semble attiré par les sujets mythologiques se passant dans la nature, se juge le plus souvent avec une grande acuité.

Le caractère princeps, rayonnant, de l'œuvre de Poussin, son caractère *terrestre* — en donnant à ce mot le sens de prolongement dans un homme de certaines conditions du sol, créatrices d'éléments minéraux et végétaux — se sent déjà plus qu'il ne se dégage. Outre le sentiment profond pour certains poètes de la nature, l'aspect de racine du *Bacchus et Érigone*, le nu du *Narcisse* de Paris, l'indiquent singulièrement en bourgeon. La forme glébeuse de certaines parties de ce corps, curieusement jointe à d'autres d'aspect antique, montre l'expression *terrestre* des corps de Poussin qui cherche à se dégager. La couleur argileuse de la composition et les puissants terrains dépouillés qu'elle comporte sont le début de la matière *terrestre* qui sera souvent celle de ses compositions.

A travers les tâtonnements, on sent que toutes ces recherches jaillissent vers un même concept général qui s'affirme dans le *Narcisse* de Paris. Ceci indique bien le génie,

cette force poussant sans trêve l'homme qui en est possédé vers une même unité particulière à cet homme.

Outre des études faites avec Quentin Varin aux Andelys et à Paris, Poussin avait reçu dans la capitale les leçons de Lalleman et de Ferdinand Elle. Mais aucun de ces médiocres ne semble l'avoir influencé, si ce n'est pour l'apprentissage de quelques rudiments. En tout cas, ses œuvres ne ressemblent aucunement aux leurs. Probablement très clairvoyant dès l'enfance, ses peintures de la période préromaine expriment qu'il se garda bien de gâcher son rythme personnel par les pauvres poncifs de ses maîtres. Grâce à l'entremise de Quentin Varin, il fit connaissance de Courtois, conservateur des collections royales ; il put y étudier des œuvres de Raphaël, des gravures de Jules Romain ; mais on ne trouve guère trace de l'influence de ces artistes dans cette période de son existence. Il médita, probablement, beaucoup devant la nature et en présence de l'œuvre des grands maîtres que lui montrait Courtois. Nous avons vu l'emprise de la statuaire antique et celle de l'École de Fontainebleau qui s'affirme encore dans quelques médiocres dessins de Windsor où les musculatures boursouflées du Rosso se montrent à leur tour. Heureusement il se défera vite de ces Italiens-là. Je soupçonne fort dès cette époque une autre influence bien plus considérable, celle de certains Bolonais, les Carrache en particulier.

PREMIÈRE PÉRIODE ROMAINE

A Rome, Poussin devait connaître une nouvelle et longue période de privations proche parfois de la misère. Cependant, il arrivait muni d'une excellente recommandation, celle du cavalier Marino, amphigourique poète que notre Normand avait habilement

séduit à la fin de son dernier séjour à Paris. Grâce à cette protection, il pénètre chez le cardinal Barberini, magnifique prélat-diplomate qui continuait la tradition des cardinaux de la Renaissance. Barberini ne s'intéressera que plus tard à notre peintre, mais dans sa maison il prend contact avec les intellectuels de Rome, se lie surtout à l'étrange seigneur Cassanio del Pozzo ; c'était un de ces bienheureux qui jouissaient comme d'une prébende céleste de revenus ecclésiastiques affluant sans travail et tout simplement dans leurs poches. Avec cet argent, il faisait des razzias d'œuvres d'art, prenait goût aux différents artistes romains ; beaucoup avaient ses faveurs, qu'ils fussent médiocres ou excellents : le « guidon » Vouet tout autant que le *fa presto* Pierre de Cortone ou ces grands artistes, le Dominiquin et Duquesnoy. Toutefois, Poussin semble avoir joui de ses préférences. Très peu de temps après avoir fait sa connaissance, Barberini et del Pozzo quittent Rome, envoyés en ambassade ; Poussin se trouve de nouveau sans protecteurs ni argent. Il est alors contraint de peindre deux « batailles » pour 14 écus les deux et un *Prophète* pour 8 francs. Vers cette époque, probablement, il entre en relation avec F. Duquesnoy, sculpteur de grand talent ; ils logent ensemble, travaillent beaucoup, mais vivent à grand'peine. Une autre connaissance fort utile pour féconder l'art de Nicolas fut celle du Dominiquin ; il est probable que Poussin travaille dans son atelier, lui demande des conseils en matière de perspective. Mais l'argent était toujours aussi rare. Dès son retour (1626), del Pozzo reçoit de notre artiste une lettre fort digne, le suppliant de lui accorder un secours : « la plupart du temps je suis malade, encore que je n'ai nul moyen de vivre que le travail de mes mains ». Cassanio envoie 40 écus et obtient une commande du cardinal Barberini : *la Mort de Germanicus* (1627) ; suit une autre commande, celle-ci pour la basilique de Saint-Pierre : *le Martyre de saint Érasme*. En 1630, Poussin se marie ; il était tombé gravement malade ;

une famille de petits besogneux, les Dughet, le soignèrent ; guéri, il épouse la fille, Anne-Marie. Cette union ne dut pas apporter d'avantages matériels, car Jacques Dughet, père de la jeune fille, était cuisinier chez un sénateur. Mais Poussin se trouve désormais en famille, sûr d'un gîte et de soins. Ce milieu n'est pas sans liens avec l'art : deux des beaux-frères de Nicolas sont artistes ; l'un sera le célèbre Guaspre Poussin, paysagiste de fort talent. Vraisemblablement, ils habitent tous les quatre ensemble ; Gaspard et Jean deviennent les apprentis de Nicolas. Vers 1633, Poussin entreprend pour Cassanio del Pozzo un travail considérable qui contribuera fortement à établir et à maintenir sa célébrité : une suite de sept tableaux représentant les sacrements. Sa renommée s'établit également à Paris par l'entremise de commandes dues au duc de Créquy et au sieur Gillier, *le Frappement du rocher*. Les peintres La Fleur et Stella montrent aux Parisiens des œuvres que Poussin leur a données, au premier *Pan et Syrinx*, au second *Armide emportant Renaud* et *Hercule emportant Déjanire*. Les commandes deviennent de plus en plus nombreuses : c'est le financier Passart, *le Maître des Falisques ;* la duchesse d'Aiguillon, *l'Enlèvement des Sabines* du Louvre ; Richelieu, quatre bacchanales. Alors apparaît Fréart de Chantelou qui, avec del Pozzo, sera le plus fidèle protecteur du Poussin. En 1639, il exécute pour lui les *Israélites recueillant la manne*. Ce Chantelou est commis de Sublet des Noyers, surintendant des Beaux-Arts. En 1638, des Noyers demandera au Poussin, désormais célèbre et travaillant dans l'aisance, de venir s'établir à Paris.

Nous avons vu Poussin entreprendre dès ses premières œuvres le genre le plus difficile qui soit en peinture ; nous le verrons, retenu par sa pondération bien française, n'aborder que petit à petit certaines des difficultés extrêmes de la « peinture d'histoire » ; mais, parfois, certaines œuvres ne révéleront que des recherches plastiques, d'autres indiqueront que

la donnée du thème n'était guère en rapport avec sa nature sentimentale ; alors, de même que chez Manet, une plastique prestigieuse captivera notre admiration, mais vu la sécheresse ou l'indifférence du sentiment, notre vibration se bornera à celle que l'on peut éprouver devant une pierre précieuse d'une fort belle couleur et sans autre attrait. L'œuvre d'art des plus hautes altitudes est celle qui joint à une excellente plastique un élan sentimental né d'ailleurs que de l'amour d'une belle plastique et toutefois s'exprimant parfaitement par elle : c'est l'œuvre *mouvante* de sentiment : un Greco, la *Pieta d'Avignon*, un Rembrandt ou certains Poussin par exemple. Par ces qualités suprêmes qui dépassent la matière, tous les arts se rejoignent ; c'est pourquoi les plus hauts écrivains, plasticiens ou musiciens, nous font éprouver des émotions que seule la vie nous donne ; on sent bien qu'ils sont parents, malgré leurs différences profondes. Les œuvres du Poussin qui font partie de cette extraordinaire harmonie, œuvres *universelles*, pourrait-on dire, datent le plus souvent de son âge mûr.

Parmi les plus anciennes productions de la première période romaine sont deux peintures curieuses : la *Victoire de Josué sur les Amalécites* et la *Victoire de Josué sur les Amorrhéens* (Ermitage, Leningrad).

De tels sujets ennuient ce pacifique ; comme la plupart des paysans, il répugne aux actions guerrières. Le sentiment de l'extériorisation plastique d'une action en mouvements violents ne lui manquait pas, certaines bacchanales le prouvent, mais elles sont fécondées par un sujet qui lui convient, mêler le sol et les fleurs aux dieux de la nature. Vers 1625, Poussin n'avait certainement qu'une science faible de la construction d'une scène en profondeur sur plusieurs plans ; pour cette raison ou pour une autre, il n'a pas même essayé de résoudre la difficulté : les deux tableaux montrent des combattants resserrés à l'extrême. La *Victoire de Josué sur les Amalécites* présente au premier plan deux archers visant un guerrier blessé,

mais ils visent dans le vide, conformément à l'esthétique d'un bas-relief antique par chevauchements de plans. Par suite de la ronde bosse, le premier plan se découpe sur le second. Poussin, qui aimait bien figurer un sujet et non un fragment, n'a donné qu'une partie de chaque scène ; vu le parti pris pictural adopté, la difficulté était probablement trop grande pour qu'il pût représenter le thème entier. Les couleurs ne sont pas liées, elles forment comme un réseau disparate et pénible. Ces œuvres expriment donc fort bien l'ennui et le désarroi d'un artiste qui peine et se perd dans des difficultés trop grandes. Certains corps de guerriers déjà puissants comme des productions d'une terre rude et féconde sont la beauté dans ce trouble.

Entre 1625 et 1629, plusieurs œuvres montrent de grands progrès accomplis dans la composition d'une scène à nombreux personnages. La plus ancienne, peut-être, est le *Parnasse* (Prado, Madrid). L'influence de la fresque de Raphaël s'y manifeste, mais l'originalité demeure. Poussin semble avoir emprunté au maître la construction de sa composition ; dans les deux œuvres, au premier plan, de chaque côté, un groupe très important de plusieurs personnages ; derrière eux, surélevé par rapport à ces deux groupes, un rectangle enferme Apollon, les Muses et divers hommes illustres. Raphaël, par suite de contingences, fut obligé de laisser vide le centre du premier plan ; Poussin, contraint d'y mettre des figures, les dispose avec quelque faiblesse par rapport aux personnages environnants. Ces personnages laissent dans ce centre de composition des vides un peu pénibles tout autant que leurs masses parfois mal rythmées entre elles ; à voir la supériorité architecturale des parties inspirées de Raphaël, on se demande si Poussin n'aurait pas créé à lui seul une composition pleine de désaccords. C'était probablement un de ses premiers essais de scènes à nombreux personnages sur divers plans. Nous venons de remarquer dans les *Batailles* de l'Ermitage que, quelques

années auparavant, il n'avait même pas essayé de rompre ces difficultés, tassant ses personnages décorativement et, pour ainsi dire, sur un plan. Ici les plans, bien que plus éloignés, sont trop resserrés, on ne sent aucunement la musique de l'espace. Il faut souligner ce fait : Poussin ne parviendra que moyennant de profondes réflexions et efforts à grouper les corps avec aisance sur divers plans.

Par contre, les personnages sont fréquemment d'une vie et d'une forme excellentes. Autre fait bien net : Poussin, réclamé pour maître par tous les académiciens du monde, est le contraire d'un esprit académique. Il faut voir les sains philosophes de son *Parnasse* : gaillards solides comme un roc et un peu tordus comme un chêne ; grands pieds osseux enflés de veines, mains plébéiennes, visages de bergers intellectuels ; ils sont vêtus de toges qui les enserrent puissamment tels des sacs de bure. Ici nous sommes loin du beau plissé souvent théâtral de Raphaël, le paysan normand l'emporte aisément ; plus de souvenirs des proportions antiques dans ces bougres pensants modelés comme par un Rodin bien plus vraiment rustique et qui aurait un sentiment profond de la masse. Fait courant chez Poussin avant 1640 : la forme de ses personnages sera fréquemment aussi belle, que médiocres leurs rapports de plans ou de proportions entre eux.

La *Mort de Germanicus* (Palais Barberini, Rome) est la première composition du Poussin à nombreux personnages qui soit bien équilibrée dans toutes ses parties. Il est vrai que la difficulté était moindre que pour le *Parnasse*, car la scène ne fuit pas en profondeur sur plusieurs plans ; l'habile artiste, conscient de ses faiblesses, eut soin d'arrêter son groupement par une grande draperie qui masse tous les personnages autour du mourant. Malgré ces précautions, il existe entre Germanicus et les femmes qui pleurent, un rapport perspectif un peu pénible tout comme dans le *Parnasse* entre la femme nue, au centre du tableau, et l'amour devant elle ; toutefois, le manque

d'harmonie était beaucoup plus considérable dans ces deux personnages du *Parnasse*, car entre l'amour et la femme il y avait non seulement l'erreur de perspective, mais les formes qui n'étaient pas proportionnées entre elles.

Pourquoi Poussin n'a-t-il pas conservé la disposition adoptée primitivement dans un très beau dessin du musée de Chantilly? Ce dessin à la plume lavé d'encre de Chine est un de ces croquis comme il avait coutume d'en faire pour chercher sa composition ; c'est une œuvre exécutée sans modèles. Ce dessin, comme beaucoup d'autres, ne montre de désaccords entre les masses ; de plus, l'architecture d'ensemble est proche de la perfection. Il est certain que Poussin concevait beaucoup plus aisément son œuvre par un dessin que par une peinture. D'habitude, cependant, la composition de ses dessins diffère très sensiblement de celle des tableaux. Pourquoi ce fait si important dans la genèse de son œuvre, pourquoi ici en particulier n'a-t-il pas conservé cette même disposition des personnages si bien groupés autour du moribond qui forme, étendu dans son lit, au centre du dessin, une masse fort belle? Ce fait s'explique si l'on considère que des masses fatalement petites dans des dessins d'une taille très minime, comme sont ceux du Poussin, peuvent fort bien ne plus s'accorder si on les agrandit à la taille du tableau ; une loi plastique veut que divers corps entre eux changent de beauté dans leurs rapports selon leurs dimensions ; de plus, dans ses tableaux, notre artiste ne pouvait se contenter pour ses corps de masses générales, il lui fallait les détailler ; de là des variantes ; autre raison : les couleurs, qui, à certains égards, font partie intégrante de la forme, peuvent entraîner à modifier profondément la donnée des dessins du Poussin modelés uniquement en valeurs ; je dis modelés, car ces beaux dessins donnent souvent l'impression de prestigieuses sculptures dont la ronde bosse ne gêne pas, vu que les volumes sont partout bien équilibrés ; souvent ces volumes sont plats, voire même en creux,

tout en conservant la richesse de forme que donne la sculpture. Mais la raison primordiale des différences entre dessins et tableau provient de la maquette sculptée représentant le sujet entier, maquette que Poussin exécutait *après* son dessin, sculpture qui, l'écartant des conditions de sa surface plane, devait l'embarrasser parfois considérablement et l'entraîner à modifier son ou ses dessins.

Ceci considéré, il y a un élément qui étonne chez Poussin, la plus grave fondrière de sa plastique ; souvent ses compositions peintes ne sont pas conçues d'ensemble comme ses dessins, mais par *morceaux* médiocrement accordés. Nous avons remarqué que les volumes de sa ronde bosse, mal équilibrés sur plusieurs plans, voire sur un plan, ou bien le passage brusque de sa ronde bosse à des volumes picturaux, étaient l'une des causes plastiques principales de ce déséquilibre ; quelle raison le poussait donc à se servir de maquettes sculptées? On peut voir dans cette résolution si contraire à un tableau, c'est-à-dire aux conditions d'une surface plane, un besoin de considérer ses personnages sous toutes leurs faces, car depuis son séjour à Rome, Poussin ne se servait qu'exceptionnellement de modèles vivants ; les corps humains devaient naître de lui-même, autrement il était gêné pour créer ; de là s'explique l'absence totale dans son œuvre de dessins d'après nature, hormis, peut-être, le *Philosophe écrivant sur le dos d'un jeune homme* (Louvre). On pourrait prétendre également que ces maquettes étaient l'expression d'un certain désir paysan le poussant à voir et à palper sa création pour ainsi dire réalisée en pleine chair. Le contraste violent entre sa maquette et la surface plane de sa toile le gêne considérablement pour embrasser sur cette dernière l'union générale des volumes de ses corps entre eux ; de là un fait curieux : ce synthétique ne parvient à voir le plus souvent que par morceaux synthétiques isolés. Poussin ne se défera que très difficilement et tardivement de ce défaut ; il le surmontera cependant souvent au cours de la

période romaine, mais surtout à la fin. Il existait un moyen d'obtenir l'unité souhaitée tout en conservant les avantages de la sculpture ; mais il eût fallu supprimer les maquettes, procéder comme Ingres. Ce peintre a débuté par la ronde bosse, l'*Œdipe* est le chef-d'œuvre de cette période ; puis, se rendant compte des désavantages qu'offraient pour un peintre ce parti pris, il revint aux volumes picturaux, mais traités de telle sorte que l'acquis de sa ronde bosse demeurait enrichissant sa forme parfaitement plane, la rendant plus large. Nous avons dit que Poussin avait parfois procédé ainsi dans ses dessins.

Toutefois, certains rapports de formes défectueux chez Poussin, certains contours lacunaires en ce sens qu'ils ne sont pas dans le même rythme que les autres de la même composition, proviennent d'une cause étrangère à celle consécutive aux maquettes.

L'élément le plus remarquable de la *Mort de Germanicus* est, semble-t-il, la couleur. Vers cette époque, peut-être avant, Poussin était entré en contact direct avec les œuvres du Titien. Ici l'harmonie est très vénitienne, elle fait penser à celle de la *Mise au tombeau* du Louvre, harmonie qui se répète avec variantes en plusieurs autres œuvres du Titien. La *Mort de Germanicus*, comme ces peintures, montre la teinte ocre vert foncé et froide du sol, passant à des ocres très variés et fort artistement froids et chauds, pour éclore en un rouge. Ce rouge, dans la *Mort de Germanicus*, irradie au milieu de la composition. Poussin avait déjà employé ce moyen avant son arrivée à Rome, mais il est probable que la leçon du Titien lui permet de mieux l'exprimer. Notre artiste qui, dans beaucoup de ses œuvres, aime avoir au moins une couleur vive nettement différente des autres, l'obtient ici par un bleu vert profond et chaud très vénitien. Ce bleu — il joue dans la *Mort de Germanicus* un rôle fort important, occupant la draperie du fond et certains vêtements — Poussin l'abandonnera presque

entièrement après 1640. Heureusement, car on sent bien qu'il est d'emprunt ; les vrais bleus du Normand sont des bleus pâles comme infus d'argent ou des bleus d'outremer très variés, très français et souvent fort audacieux, que l'on retrouve chez Jean Fouquet.

La *Prise de Jérusalem par Titus* (musée de Vienne) montre Poussin essayant d'équilibrer une composition sur plusieurs plans, sans, probablement, le secours d'une œuvre d'autrui. Il y parvient à peu près, mais avec quelle peine ! Au premier plan, un vaincu maintenu par un guerrier est bien là pour marquer cet espace, on le sent beaucoup trop ; comme dans le *Parnasse*, il y a un vide regrettable au centre de la composition ; l'action violente est désordonnée, d'un mouvement pénible, factice. Toutefois, ce tableau indique un désir de rompre des difficultés qui n'avait osé s'exprimer dans les deux scènes de même genre, précédemment étudiées : *Victoire de Josué sur les Amalécites* et *Victoire de Josué sur les Amorrhéens*.

A cette même époque (1627-1628) naît un chef-d'œuvre : *le Massacre des Innocents* (Chantilly). Ici également, l'influence vénitienne est très importante dans la couleur ; très chaude d'ensemble elle évoque celle de la *Mort de Germanicus ;* même disposition générale : la teinte ocre vert du sol monte en un ocre chaud, qui devient un beau ton brun doré dans la jambe gauche du guerrier. Cette jambe est en vérité dorée par le reflet du sol, reflet stylisé, exalté à l'extrême. Cette teinte passe au blond rouge dans la poitrine de l'homme, se refroidit sur le bras de la femme en un blond vert livide et, toujours comme dans la *Mort de Germanicus*, devient un ocre vert dans les architectures du fond ; elle redescend chamois derrière le groupe central. Hormis cette gamme, un bleu vert très chaud et vénitien n'ayant une correspondance que dans le ciel, met sa teinte violente et différente parmi cette symphonie d'ocres. La *Mort de Germanicus* et le *Massacre des Innocents* sont, peut-être, les seules œuvres du maître dont l'ensemble des

tonalités évoque vraiment Titien. D'habitude, même pendant la période dite vénitienne, Poussin peint dans des harmonies beaucoup plus nordiques, plus froides, ou, dans le cas contraire, conçues par une nature tout autre. Nous avons vu le rôle considérable que la sculpture jouait dans l'œuvre du Poussin ; Titien est, par contre, le type du peintre dont les recherches sont en accord parfait avec une surface plane. Titien transforme les plus modestes étoffes même de simples linges blancs, en tissus soyeux, d'une délicatesse orientale, pleine de soleil. L'âme des deux hommes est fort différente, le sentiment qu'exprime leurs œuvres varie d'autant.

Ce qui frappe d'abord dans le *Massacre des Innocents*, c'est la beauté de la plastique et la sécheresse sentimentale. Cependant, l'action ne s'écarte pas du cœur du drame : c'est uniquement — et étalé en personnages presque de grandeur nature, proportions inconnues jusqu'ici chez Poussin — un soldat qui sabre un enfant, tandis que sa mère s'accroche désespérément à ce soldat. Aucun caractère tragique, malgré un désir cartésien d'expression dramatique, malgré l'horreur de la scène et le sang qui gicle du corps de l'enfant. Le cœur de Poussin ne semble pas avoir été ému un seul instant ; il a créé une belle *stylisation plastique* d'une scène dramatique, c'est tout, mais là sa vibration fut forte. Les formes très fines sont parfaitement harmonieuses dans toutes leurs proportions, ce qui est très rare chez Poussin ; le guerrier et la mère constituent un bloc parfaitement lié et proportionné. Le mouvement subtil de la femme fait penser à Ingres, avec moins d'audace. La figure crispée de cette mère évoque un masque tragique grec. Mantegna, dans sa *Crucifixion* du Louvre, donne à ses saintes femmes une stylisation analogue de visage, mais il s'en dégage un sentiment dramatique profond. L'enfant verdâtre au gros crâne un peu monstrueux que sabre l'envoyé d'Hérode est horrible à voir. On y trouve ce sentiment presque morbide de l'enfance qui existera souvent chez

Poussin. Une mère qui se lamente derrière ce groupe principal semble rire. La magnificence païenne des couleurs accentue encore le néant dramatique.

Le célèbre *Martyre de saint Érasme* (Vatican) est une peinture lourde, difficultueuse, peu expressive. Les *Philistins frappés de la peste*, 1630 (Louvre), œuvre aujourd'hui à peine connue, est bien supérieure. Ronde bosse à peine visible, formes si synthétiques que l'on pourrait croire à une date très postérieure ; le permier plan se lie fort mal au second ; un enfant, à droite, offre une unité de formes très discordante avec celles des autres personnages, il en est de même de ses contours ; l'harmonie ocre orangée de la composition entière se retrouve analogue de sentiment dans quelques dessins de paysages, toutes les couleurs y sont soumises avec un art parfait. Cette teinte sensuelle évoque une promenade dans de beaux jardins sombres pleins de fruits succulents et chauds. Pour la première fois nous voyons des personnages vraiment dramatiques : un groupe du premier plan ; c'est une jeune femme tombée morte, tout de son beau corps déjà verdi par le terrible mal. Près de sa gorge, pris sous sa chair et faisant comme partie d'elle, apparaît son petit ; il regarde dans le vide, sans comprendre, mais avec cette expression si poignante qu'ont certains oiseaux dont on a tué la mère et qui sont trop jeunes pour s'envoler, se nourrir. Ce groupe étant aussi parfait plastiquement que dramatique, voici bien une œuvre *universelle*. Les autres personnages, au reste d'une forme beaucoup moins affirmée, sont incomplets, car peu émouvants, malgré le désir de l'artiste ; ils donnent l'impression de préparer le groupe sublime qui naît au milieu d'eux, endroit où Poussin, après avoir exécuté froidement ces hommes aux prises avec la mort, est soudain gagné par l'émotion, profondément ému. Cette étoile au centre de ce désert si voluptueusement coloré, cette évolution de l'indifférence à l'émotion est particulièrement intéressante ; les *Massacres de Scio* de Delacroix prêteraient

à une constatation semblable ; l'un des groupes vraiment jaillis dans l'émotion du maître serait, dans la gauche du tableau, cette petite fille embrassant sa sœur morte. Ici Poussin et Delacroix rejoignent Shakespeare. Mais, la couleur d'oranges d'un sombre jardin perdu dans l'oubli, couleur sensuelle répandue sur ce sujet mortuaire et qui vibre sur le groupe mortel si ému du premier plan, est un peu profane, d'une union tout à fait étrange qui ne nuit cependant pas à son effet dramatique. Il est vrai que nous verrons plus tard Poussin palpiter devant l'abandon uni à la mort dans la nature...

Vers 1630 commence la série des bacchanales. On y trouve une influence indéniable du Titien. Poussin pouvait étudier à Rome certaines œuvres très importantes du maître vénitien, en particulier au palais Borghèse et à la villa Ludovisia. Il exécuta, probablement, des copies de plusieurs d'entre elles ; celle de la *Bacchanale* est au musée d'Édimbourg. Une autre peinture du Titien, *l'Offrande à Vénus*, l'intéressa tout particulièrement ; la galerie Albertine en conserve un dessin de sa main. Bellori raconte que Poussin modelait en plâtre les amours de cette toile. Nous avons vu, dans la *Mort de Germanicus* et dans le *Massacre des Innocents*, la forte influence du Titien sur la gamme colorée du maître. La technique était très différente et le sera toujours, Titien peignant par glacis sur un dessous fort modelé et variant de couleurs selon celles du glacis. Et pourtant M. Grautoff voit assez inexplicablement, me semble-t-il, le début de l'influence titianesque dans les bacchanales ; cette influence est, à mon sens, beaucoup moins considérable dans ces œuvres que sur les deux toiles précédemment nommées. Au Louvre, l'*Enfance de Bacchus* ne la révèle guère ni dans les couleurs très sombres et nullement chatoyantes ni dans la composition ou dans les formes ; absolument étrangers sont ces amours barbouillés de vin aux chairs livides et plissées, d'un aspect si triste, ou cette étrange glèbe

dans laquelle semblent empêtrés les personnages et par delà le sentiment du Poussin. Les rapports de formes toujours parfaits, l'absence de ronde bosse, signifient probablement que cette œuvre a été exécutée sans maquette sculptée préparatoire. La nymphe étendue à droite et la déesse de *Vénus épiée par les bergers* (Dresde) font penser au Titien. La première est très semblable de couleur à l'une des nymphes de la *Bacchanale* du maître vénitien (Prado), la seconde rappelle quelque peu l'attitude de la *Danäe* de l'Ermitage. De même il y a vraisemblablement réminiscence de la *Vénus del Pardo* du Titien dans la très belle toile *Vénus surprise par un satyre* (National Gallery, Londres). Mais ces déesses du Poussin ont un corps plus fin, plus vif, de sentiment très français. Peintes dans une gamme plus nacrée, elles feraient penser à certaines de Watteau ou de Fragonard.

Il faut remarquer dans ces trois bacchanales, et dans une autre œuvre de la même époque : *la Jeunesse de Bacchus* (Chantilly) — dont les rapports de formes sont excellents et qui ne semble pas avoir été peinte d'après une maquette — qu'il y a tendance à éviter, ainsi qu'auparavant la scène en profondeur sur plusieurs plans. Un arbre ou des rochers arrêtent les groupes, masquant l'horizon, perceptible seulement par de fortes éclaircies.

Un très beau tableau, *l'Inspiration d'Anacréon* (musée de Hanovre), est encore conçu dans le même esprit perspectif. Le sujet, j'ose à peine dire ce mot, bien plutôt le *mysticisme du Poussin pour l'art*, est exprimé avec une fantaisie excellente, susceptible de faire frémir tous les mentors de nobles compositions académiques. Apollon tout nu, un cratère négligemment posé à terre près de lui, tend à l'écrivain, d'un geste familier, la coupe de poésie ; celui-ci, stupéfait d'un tel hommage, boit avec candeur, les mains écartées, tremblantes de respect. Une belle muse regarde gravement et des amours apportent des couronnes fleuries. Ici le paysage n'est rien et les amours

semblent suspendus par des ficelles. Tout l'amour du Poussin respire dans le groupe central, si bien lié et massé où la lumière phosphorescente sur le poète s'adoucit en Apollon et la Muse. Les lignes s'infléchissent et s'unissent étroitement comme l'amour. Nous avons la fervente communion entre le poète et l'art ou plus exactement entre le Poussin et l'art. Ils sont rapprochés en toute simplicité, forment union intime comme un pauvre pèlerin recevant l'hostie sainte, communion puissante telle une force de la nature, la mer ou le soleil. La rudesse de l'union est hautement séduisante ; elle est bien du grand paysan créateur qui a connu la misère, a sacrifié, est parvenu les mains jointes à l'art. La belle couleur reine des prés du poète en fait un ange de la nature tout comme Poussin était une source sous la lumière du ciel. C'est également le Poussin des puissants philosophes du *Parnasse*. Le corps d'Anacréon semble, tels ceux de ces graves personnages, pétri dans la glaise à grands coups d'inspiration, une glaise devenue majestueuse dans sa simplicité ; ni la forme ni l'attitude n'en sont grecques, mais très nordiques ; voici enfin une œuvre profondément sentimentale et émouvante.

Avec *Numa Pompilius et la nymphe Égérie* (vers 1630, Chantilly), l'horizon s'étend au loin sans être obstrué au centre par les arbres ou les rochers habituels. Ce tableau semble préluder aux compositions plus aérées, aux personnages assemblés avec beaucoup plus d'aisance sur différents plans, qui vont suivre. Après avoir tâtonné longtemps, Poussin va enfin résoudre excellemment le problème des perspectives fuyantes sur un horizon lointain occupant presque toute la longueur de ses fonds. Le *Numa* présente des valeurs très particulières au maître. Nous savons avec quel bel art aisé et natif il avait presque toujours marié valeurs et couleurs. Mais ce sage artiste, si conscient de ses forces, n'avait guère ôté jusqu'ici les valeurs extrêmement contrastées de ce tableau ou de l'*Inspiration d'Anacréon*. La toge de Numa, d'un bel ocre doré et

transparent, jaillit en une lumière si vive que pour peu elle ferait une tache discordante : l'audace géniale réussit. A noter encore la forme glébeuse, à peine dégrossie du souverain, sa lourde main rouge et puissante ; de même, l'aspect de la nymphe qui, tout en posant dans l'attitude d'une figure de bas-relief, ressemble à une midinette. Il y a dans cette œuvre un sentiment paysan dont on ne saurait douter. La variété des corps du Poussin est extraordinaire. Un autre tableau de Chantilly, peut-être plus tardif de quelques années — il ne semble pas postérieur à 1635 — *l'Annonciation*, révèle ce même sentiment terrien. Un gros ange ayant dépassé l'âge habituel de cette sorte d'habitants du ciel et qui fleure la belle fille de ferme, fait le signe sacré à Marie ; elle, une Vierge un peu lourde avec son voile genre Corrège formant sur sa tête des plis rococos naïvement prétentieux chez le Poussin et indice de dégénérescence chez le Corrège ; l'ange est tout enveloppé d'étoffes blanches et moutarde aux couleurs infiniment délectables, brillantes par minuscules facettes et ainsi bien pourvues de sel. Ces étoffes se bombent autour de lui comme les feuilles d'un beau gros chou tout épanoui. Par la fenêtre entre Jéhovah qui ressemble au Père Noël ; il est bourré d'angelots en guise de friandises. Derrière, sur une table, un bouquet de fraîches roses de verger assemblées par une main campagnarde dans un vase à large panse. Je vois parfaitement ce tableau ornant la demeure d'un garde-chasse ; il serait placé non loin de la traditionnelle couronne de fleurs d'oranger sous globe et d'une photographie des braves époux ménagers, comme conçus dans l'esprit du douanier Rousseau. Cette très belle peinture ne révèle aucun sentiment religieux, mais on y sent bien l'homme né parmi les paysans qui a passé son enfance à la ferme familiale. Quel contraste avec les nobles figures antiques de l'*Inspiration du poète* (Louvre) !

Un tel sentiment de la nature dans ses sources les plus profondes permet de penser que Poussin eût fait un excellent

peintre de scènes paysannes. Réussite probable, mais à contre-cœur de la part de l'homme, vu son aversion pour les sujets empruntés à la société ambiante ; ce fait accentue encore le caractère si peu *naturaliste* de ce génie essentiellement créateur qui, peut-être, n'a pas laissé un seul dessin d'après nature. Au reste, selon un dédain assez campagnard, Poussin ne considérait comme dignes d'être peints que faits nobles, poétiques ou dramatiques ; pour lui point de poésie dans une « bambochade » ni même dans une kermesse, contradiction profonde avec son amour de la simplicité et avec sa *puissance terrestre*, j'entends de créateur de corps géologiques, si j'ose dire, et de sensitif de la terre, des bois et des plaines, des êtres liés au sol. Bien des beautés de ses nobles « peintures d'histoire » proviennent d'éléments puisés dans le peuple et dans la nature. La *Danse des Nymphes* (collection Cook) doit de son charme à l'excellente danse villageoise des belles nymphes paysannes de sa partie droite ; la *Cène* de la série des *Sept Sacrements* (Lord Ellesmeere) serait probablement ennuyeuse sans l'aspect rustre et glouton des apôtres excellemment expressifs et vautrés. Parfois même, l'œuvre serait médiocre ; ainsi, la *Danse des Saisons* (collection Wallace), sujet assez mal senti plastiquement, hormis le Temps qui semble quelque paysan jouant de la vielle et le bon mouvement de la danse campagnarde, lourde comme une « bourrée ».

Dans la *Bacchanale à la joueuse de luth* (Louvre), vers 1632, l'horizon s'étend au loin avec aisance, surplombant légèrement les personnages ; cependant, à droite et à gauche, même parti pris que dans le *Numa* : une masse d'arbres et une élévation de terrain. Le *Triomphe de Flore* (Louvre), vers 1632, montre à peu près la même disposition ; contrairement, dans l'*Empire de Flore* (Dresde), ce sont les personnages qui s'élèvent au-dessus de l'horizon. Le *Triomphe de Flore* et l'*Empire de Flore* expriment Poussin parvenant à l'équilibre parfait entre les éléments littéraires et plastiques. L'exacti-

tude et le sentiment de la fable sont en essence profondément respectés et transcrits, ou bien Poussin exécute des variantes, mais parfaitement dans le sentiment d'Ovide. Il n'existe pas d'autre peintre qui nous ait aussi bien fait pénétrer les grands poètes de la mythologie, en particulier Ovide et Virgile. Un sentiment pareil du mythe antique traduit par d'autres moyens et à travers tant de siècles, étonne, semble presque surnaturel ; il fallait un amour et une sensibilité extrêmes pour atteindre ce résultat. On préfère avoir d'un être profondément aimé un portrait ressemblant plutôt qu'une synthèse esthétique ; c'est par ce rapport que j'expliquerais volontiers la fidélité de cette transfusion. Peut-on dire que des œuvres semblables soient littéraires? Aucunement. On confond généralement *idée* avec littérature. L'idée appartient à tous les arts ; la littérature, en peinture, est le fait de raconter des idées *non vues plastiquement*, ce qui est incompatible avec l'art du vrai peintre. Gustave Moreau a presque toujours commis l'erreur, Poussin exceptionnellement. Nous avons déjà pressenti combien Poussin était un homme de la nature, sa passion pour les grands poètes des dieux de la nature, des fleurs et des bois accentue son unité *terrestre*. *L'Empire de Flore* est une œuvre hautement significative. L'ensemble des formes du premier plan donne une belle guirlande ayant racines en terre ; ses masses évoquent des fleurs voluptueusement épanouies au soleil de mai ; cette guirlande va d'Ajax à un jeune homme couronné de fleurs ; elle semble se prolonger en profondeur jusqu'au second plan par deux rameaux secondaires, l'un, de la nymphe de la partie centrale jusqu'à Clytie, en passant par Flore, l'autre du jeune homme couronné de fleurs à un amour près de Jacinthe. Ce même ensemble de formes peut également donner une prairie où se balancent des fleurs sur leur haute tige ; une forte brise pleine de soleil les incline voluptueusement, certaines violemment ; les mouvements irrégulièrement penchés des corps de chaque personnage sug-

gèrent cette impression qu'accusent les valeurs et le sol. De plus, le mouvement de la femme jointe au jeune homme couronné de fleurs — mouvement dont la forme fait penser à une sensualité proche de celle d'Ingres — évoque l'ondoiement d'un frais ruisseau, cet ondoiement se répète en moins accentué dans l'amour qui se trouve au-dessous. En somme, la plastique de ce tableau transcrit tout aussi bien que le sujet, l'état physique d'un nerveux mis dans une joie enivrante et délicatement sensuelle par une belle journée de printemps. Ce dédoublement du sujet est fort intéressant. Poussin n'a très probablement pas voulu le second qui est, je pense, la projection de son propre état physique en élaborant le tableau. Une peinture est avant tout un état d'âme ; mais l'état d'âme du Poussin a des rencontres fréquentes avec celui d'Ovide ou de Virgile ; ici, sa sensation de joie printanière a fait corps avec le sentiment d'Ovide ; de là l'unité dans le dédoublement du sujet.

Le *Triomphe de Flore* présente également un ensemble de corps dont l'enchaînement forme guirlande, deux guirlandes, cette fois-ci, mais le mouvement des corps est plus calme. L'impression produite est, en effet, d'une gaîté moins exaltée. Les formes de ce tableau, d'une ronde bosse très aplanie, sont parfaitement en accord tant entre elles que dans leur effet perspectif.

Le *Passage de la mer Rouge* (Earl of Radnor), 1637-1639, et la *Récolte de la Manne* (Louvre), 1639, montrent enfin Poussin parvenant à grouper les personnages sur plusieurs plans et loin en profondeur dans une étendue entièrement libérée, occupant toute la largeur du tableau. Cette victoire après tant de tâtonnements est émouvante. Par contre, la ronde bosse est d'un effet plus pénible que jamais, surtout dans la *Manne*, où les personnages du premier plan peints par volumes sculpturaux très proéminents sont complètement en désaccord avec ceux du second plan traités par volumes picturaux. Ces

deux œuvres, malgré de très belles couleurs et des groupes ou des corps admirables pris isolément, sont sans âme. Poussin semble être absent, réfugié seulement dans les problèmes de la plastique ou d'une morale cornélienne et d'une psychologie cartésienne ennuyeuses et sans émotion que Le Brun décèle avec emphase et exagération dans une conférence à l'Académie.

Poussin est autrement plus grand dans l'*Inspiration du Poète* (Louvre), dans la *Nourriture de Jupiter* (Dulwich et Berlin), dans le *Triomphe de Pan* (collection Jamot) ou surtout dans la *Bacchanale aux deux couples dansants* (National Gallery, Londres). Cette dernière œuvre exprime un sentiment de gaîté qui n'est pas sans parenté avec celui de l'*Empire de Flore.* Poussin paraît heureux, son âme se dilate parmi la nature, les faunes, les belles bacchantes ; la composition est construite, vue de droite à gauche, en forme de phallus ; si l'on considère le tableau la tête en bas, l'impression de mouvement semble encore plus intense et naturelle. Les rapports de formes de ces peintures sont presque toujours excellents ou ne gênent guère ce qui est une condition de beauté suffisante. Il n'en est pas de même pour *Moïse sauvé des eaux*, celui de Le Nôtre (Louvre), le *Maître des Falisques* (Louvre), *Pan et Syrinx* (Dresde), œuvres exécutées vers 1637. Le *Moïse sauvé des eaux* montre un parfait exemple de composition par *morceaux*, produisant un effet pénible. Avec l'*Enlèvement des Sabines*, vers 1639 (collection Cook et Louvre), nous retrouvons les scènes de combat et l'ennui du Poussin à son paroxysme. Malgré de belles couleurs et quelques corps fort intéressants, il est aussi peu aisé que dans l'*Entrée de Titus à Jérusalem.* Ce fut d'ailleurs, probablement, sa dernière expérience de tels sujets.

L'étude du dégagement perspectif progressif chez Poussin, étude dont nous avons tenté et achéverons plus loin d'esquisser l'évolution, est hautement instructive sur ses efforts permanents pour vaincre certaines de ses faiblesses. Peu

d'hommes ont entrepris pendant toute leur existence, avec autant d'ardeur et un esprit critique si subtil, la réalisation d'une idée. L'union dans les rapports de formes à laquelle, après tant de tâtonnements, il aboutit maintenant généralement — il ne faut pas oublier qu'il commettra encore de graves erreurs dans ce domaine — est aussi remarquable. Bref, vers 1640, il a presque vaincu les difficultés que ses maquettes sculptées accumulaient devant lui.

Dans les œuvres précédentes se continue le génie de Poussin créateur de corps humains. Qu'il s'inspire de l'antique ou de la nature, qu'il mêle à son rythme l'antique et la nature, les personnages paraissent, le plus souvent, pétris dans la glaise blanche et froide comme celle du *Narcisse* (Louvre) ou chaude, dorée : *Baptême du Christ* (Louvre), *Triomphe de Flore*, etc. Un jeune homme couronné de pampre, qui tend une coupe dans la *Bacchanale à la joueuse de luth*, semble en écorce d'arbre ; le mouvement des personnages au premier plan du *Jeune Pyrrhus sauvé* (Louvre) fait penser à de merveilleuses empreintes de poissons préhistoriques, subtilement conservées dans la masse de glaise qui forme le tableau. Par endroits, cette matière minérale des corps semble presque fondue comme sous la force d'une chaleur intérieure, ou bien c'est une argile légère presque transparente, une ombre pleine de soleil (le torse de l'Apollon de l'*Inspiration du Poète*, Louvre). Cette étrange matière qui paraît née du sol plutôt que de l'homme laisse le plus souvent ses déchets et sa force terrestre dans les corps qu'elle façonne. L'anatomie humaine est faussée, les torses s'élargissent, mais sans musculatures inutiles ou exagérées, italiennes, le muscle disparaît même dans la surprenante argile, les pieds, les mains, les chevilles s'élargissent tels ceux de géants plébéiens et ont la rude arête d'un roc ou bien se mêlent d'une matière vineuse, étrange. Nous avons vu que le paysan qui était en Poussin se retrouvait fréquemment chez certains personnages. Citons encore ici, au

premier plan, dans le *Triomphe de Flore*, l'homme étendu ; il ressemble à un gars de labour, la femme auprès de lui à une fille de ferme coiffée à la mode d'il y a quelques années : chignon et cheveux légèrement bouffants sur le front. L'unité prestigieuse qui frappe dans ces personnages comme chez plusieurs autres, provient, probablement, de ce qu'ils sont créatures de la terre pétries d'une *matière terrestre* par un fils de paysan, et fait curieux, Poussin les allonge l'un près de l'autre comme de nobles figures romaines, si bien qu'ils ont l'air un peu endimanchés. Beaucoup de personnages du Poussin ne font ainsi penser à des antiques que par une pose ou un souvenir qui cependant subsiste, précis. Les contemporains du maître, Le Brun en particulier, voyaient partout dans son œuvre des corps conçus à l'image ou selon les proportions des plus célèbres statues grecques ou romaines. Il y a beaucoup d'exagération, mais, fait certain, Poussin était fervent des statues antiques et à vrai dire belles ou médiocres, car, comme la plupart des grands créateurs, son goût ne fut pas toujours pur ; il avait mesuré l'*Antinoüs ;* il recommandait aux élèves de ramener, compas en main, un dessin fait sur nature aux proportions d'un beau marbre. Celles du jeune homme couronné de fleurs dans l'*Empire de Flore* ou de l'Apollon du *Parnasse* évoquent l'*Apollon du Belvédère*, mais l'originalité créatrice du Poussin, pénétrée par la nature, fait bien plutôt de ce dieu un charmant Apollon de music-hall, avec ses cheveux blonds bouclés, ses fraîches épaules féminines et son sourire si insouciant. Dans la *Bacchanale aux deux couples dansants*, dans le beau *Triomphe de Pan* (collection Jamot), les personnages semblent des statues soudain animées conservant des éléments de la disposition d'un bas-relief antique et montrant des irrégularités de formes très poussinesques, savoureuses. Extérioriser plastiquement la vie véritable de personnages en mouvements violents est un des problèmes les plus difficiles de l'art. Dans la *Bacchanale aux deux couples dan-*

sants, Poussin y réussit et, fait peut-être unique, en demeurant proche du bas-relief antique. Le *Triomphe d'Amphitrite* (Ermitage, Leningrad), qui, si j'en juge par une excellente réplique de la collection Deschamps à Paris, est un tableau surfait, présente une composition évoquant quelque peu certains camées antiques, caractère qui s'accentue dans le beau dessin très licencieux exécuté pour ce tableau (Chantilly). Amphitrite et les néréides semblent naître, attitudes et formes d'un bas-relief de tombeau romain. Ici la vie est aussi rare qu'elle était excellente dans les deux œuvres précédentes ; le pauvre grand créateur est ennuyé par une composition de forme nouvelle et par une œuvre qui ne correspond probablement pas à ses aspirations du moment ; alors, comme souvent dans ce cas, il devient marmoréen ; il était autrement à son affaire dans l'esquisse. Mais le personnage qui se rapproche le plus d'un antique serait pour cette période l'Apollon de l'*Inspiration du Poète*. Assis près d'une muse dont la pose évoque celle d'une femme des *Noces Aldobrandines*, fresque antique plusieurs fois copiée par Poussin (galerie Doria et musée de Chartres), la forme de cet Apollon est celle abstraite et lisse d'un beau marbre romain, ses proportions également ; il n'est pas sans rapports avec l'*Apoxiomènos* du Vatican ; toutefois, nous avons dit que sa matière était bien poussinesque, son anatomie de même. Vrai dieu antique, il paraît animé d'une vie majestueuse et impassible comme le sommet d'un glacier apparaissant soudain des nuages, impression qui nous ramène encore à un caractère minéral. Certaines femmes, au profil un peu ridicule qui semble quelque masque de carnaval (*Moïse sauvé des eaux* de Le Nôtre), profil monté sur un corps de statue romaine décadente, évoquent cependant certains visages de tanagras primitives, créations qui ont également une forme avec des arêtes dures, minérales. Et fait bien étrange, les corps *terrestres* du Poussin sont souvent vêtus de couleurs qui semblent tout autant nées du sol : c'est le jaune du souci, un

rose froid d'églantine ou de corail, ou bien des ocres et des bleus pâles d'une grande consistance infus de multiples facettes minuscules, comme des paillettes de mica ; fréquemment, un beau rouge géranium rayonne délicatement dans la composition. La *Bacchanale à la joueuse de luth* montre de bons exemples de ces couleurs florales.

C'est sa force créatrice *terrestre*, projetant comme des entrailles du sol ses corps minéraux et végétaux, qui semble avoir tué en lui l'esprit d'analyse mais procréé cet esprit de synthèse si puissant, nuancé, si acharné, presque volcanique lui aussi. Poussin est un synthétique névrosé, subtil au plus haut point, comme ce tremblement violent qui s'emparait parfois de sa belle main. Cette faculté de synthèse, dirigée par un instinct qui va droit au cœur des choses, lui fait si bien sentir cet esprit de sagesse, de pondération qu'il faut observer dans la vie et dans les recherches artistiques, qu'il s'y plie volontiers, en grand intellectuel, comme à l'égard de tout élément lui semblant vérité, et il s'y plie d'autant plus aisément qu'il est Français, bien plus, Normand, et non point Espagnol.

Une telle force ne va pas sans trous ; de là, sans doute, certains désaccords de formes que l'emploi de ses maquettes sculptées ne saurait expliquer ; de là peut-être aussi ces étranges affaissements fréquents dans les corps de ses personnages. La raison métaphysique de ses difficultés à composer une scène sur plusieurs plans et son besoin acharné d'y parvenir me semblent dépasser son désir de recherches intellectuelles : j'y vois un homme comme englué dans l'étrange glèbe qui compose ses tableaux, un être entravé qui cherche au delà de la lumière *son expression d'amour plutôt que l'amour*. Nous le verrons aboutir, après quelques pénibles réussites dans des sujets religieux qui l'ennuyaient, aux vastes horizons de la

nature, aux grandes forêts tristes et sereines où son âme pourra se réfléchir enfin calmement dans les claires fontaines. De fait, les tableaux qui nous ont occupé jusqu'ici montrent un sentiment qui semble comme prisonnier de lui-même ; l'ennui ou l'indifférence sentimentale s'y rencontrent souvent sous le couvert d'une prestigieuse plastique et d'une lutte acharnée pour une plastique plus haute encore que fera exploser cette glèbe. On peut remarquer que les œuvres où il aboutit le mieux, avant cette délivrance, sont, outre certaines bacchanales, le *Triomphe de Flore* et surtout l'*Empire de Flore*, chants montrant l'union de sa passion pour les dieux de la nature, au sol, aux fleurs, aux forêts ; nous avons vu que l'*Empire de Flore* était surtout une sensation d'ivresse printanière parmi les fleurs et les sources. Que ce *terrestre*, fils de laboureur, qui créa des corps minéraux et végétaux, qui, avec Breughel le vieux et Millet, sentit peut-être le mieux la vérité des corps paysans, qui introduisit sans cesse dans ses peintures religieuses ou autres les habitants des blés et des bois, qui aima profondément les poètes de la nature, se soit senti libéré quand il se retira dans les vastes horizons des plaines et des forêts, il n'y a là rien d'étonnant ; son unité existe enfin comme dans toute œuvre parfaite. Et quand, plus tard, au seuil de la mort, nous le verrons créer dans *Apollon et Daphné* une chaîne de corps qui semble du pauvre gibier mort, comme rejeté par les entrailles de la nature qui les surplombe et les domine de toutes parts, nous aurons bien la dernière expression de cet homme dont le génie créateur semble naître non seulement de lui-même, mais de l'au-delà, être un jaillissement de la terre.

On comprendra peut-être mieux maintenant pourquoi ses harmonies colorées sont si sombres et puissantes, l'audace de ses valeurs parfois si violentes qu'elles semblent phosphorescentes, ses couleurs florales ou infuses de mica.

PÉRIODE PARISIENNE

Que Poussin fut un solitaire, sa grave peinture, si en dehors de la société ambiante, suffirait peut-être à le prouver. Mais nous avons d'autres renseignements. On peut soupçonner certaine froideur à l'égard de ses parents et de sa femme. Pourtant, comme souvent les solitaires, il n'aimait pas l'isolement. A Rome, il habite d'abord avec Duquesnoy, puis se marïe, vit étroitement entouré par la famille de sa femme. Voyait-il ses quelques amis, Stella, Sandrart, Duquesnoy, par crainte de l'abandon ou pour leurs facultés intellectuelles? Je croirais volontiers à l'un ou l'autre de ces sentiments malheureusement fréquents chez les hommes de son genre. C'était un ardent intellectuel ; en dehors de ses profondes méditations sur l'art et la nature qui percent à chaque instant dans son œuvre, de sa passion pour l'étude méticuleuse des grands plasticiens, de sa lecture assidue des traités de perspective et de technique afférant à la peinture, il méditait sur les ouvrages des philosophes, Montaigne en particulier. La manière dont il le cite dans sa *Correspondance* semble prouver qu'il a vivement réfléchi sur les *Essais*. Fait rare chez les bons peintres, il a traité nombre de sujets dont les personnages sont le symbole d'une idée philosophique ; même dans sa seconde période romaine, ce genre l'emportera sur tout autre. Comme Corneille, il admire profondément les actes humains qui élèvent l'homme au-dessus de sa matérielle et veule nature. Volontiers il en créerait comme exemple, et parfois le fait. Il condamnerait certainement la doctrine actuelle, commode et probablement décadente, consistant, sous prétexte d'être vrai et naturel, à laisser parler spontanément tous ses instincts, ce qui, en somme, rabaisse

l'homme au rang de l'animal. Il aime l'effort, fût-il uniquement cérébral, car même là il y a élévation. Nous avons de lui quelques pensées profondes, celle-ci : « Néanmoins, nous voyons bien souvent que l'Homme est un dieu à l'Homme. »

Le style de sa *Correspondance* est lourd mais bref, ses dépenses faites pour Chantelou sont méticuleusement marquées, ses chiffres bien alignés avec le soin d'un parfait caissier. Il a, comme Mantegna dans ses *Lettres*, homme qui n'est pas sans autres rapports avec Poussin, des expressions très vivantes et rudes ; celle-ci : « Il ne peut s'imaginer un Christ avec un visage de torticolis ou de père douillet » ; cette autre, fort paysanne, à son ami Lemaire : « Quelque pouure trou, poureueu que ce soit près de vous. » En bon Normand, il se complaît à ce proverbe très mesuré, bien français : « Avec le temps et la paille mûriront les nèfles. »

Qu'il fut un adorateur mystique de son art, ceci est certain. Nous avons vu sa vocation irrésistible, la vie vagabonde, les privations qu'il s'impose pour atteindre Rome, l'acharnement épique qui le pousse vers cette ville où il faillit mourir de faim, alors qu'à la fin de son avant-dernier séjour à Paris il commençait à gagner largement sa vie. On songe, en transformant le sujet, à la palpitante gravure de Rembrandt représentant l'*Enfant prodigue* arrivant nu et le corps usé, pantelant, dans les bras de son père. Poussin et Rembrandt étaient de ces hommes vraiment torturés, poussés par l'Art, qui doivent créer à tout prix, comme une femme enceinte doit mettre au monde. Rembrandt a sacrifié fortune et considération à cette passion, Poussin aurait fait de même sans une faculté que ne possédait pas le maître de la *Ronde de nuit*, une certaine diplomatie qui lui permit de ne rien abdiquer de son art tout en vivant dans l'aisance. Je dis dans l'aisance, car Poussin aurait pu devenir riche, mais ne le fut jamais. Fort honnêtement, le prix de son travail était calculé, comme celui d'un ouvrier, selon le temps qu'il y passait.

Son voyage à Paris éclaire vivement ses qualités de diplomate. Sa *Correspondance* et ses *actes* à ce moment montrent combien il était psychologue, un psychologue que j'appellerai volontiers synthétique, comme sa peinture : sa *Correspondance* ne décèle pas d'analyses, mais bien de précises visions d'ensemble.

Le départ du Poussin pour Paris, 1640, fut suscité par la nomination de François Sublet de Noyers au poste de surintendant des Bâtiments. Ce personnage avait conçu de créer au Louvre une sorte de manufacture royale d'où sortiraient tapisseries, monnaies, livres et bien d'autres œuvres d'art ou d'industrie ; mais personne ne semblait apte à la direction d'une entreprise de cette envergure. Ses commis, Fréart de Chambray et Fréart de Chantelou, qui avaient compris la valeur du Poussin, le lui désignèrent.

Poussin ne tenait pas à ce voyage. En bon Français plein de claire prudence, il ne voulait quitter une situation calme et florissante pour l'incertain. « Chi sta bene non si mova », écrivait-il à Chantelou. Mais les démarches sont de plus en plus vives. On lui promet mille écus pour son traitement annuel, plus un beau logement. Sublet de Noyers, puis Louis XIII lui font parvenir des lettres signées de leur main. Outre la crainte de quitter sa paisible situation, Poussin craignait de n'être point payé et que la faveur royale, comme il en avait été pour Simon Vouet, ne se lassât de lui. Par lettres fort habiles, il enveloppe ceci, se renseigne même en secret auprès de son ami Lemaire. Il demande quelles sommes lui seront données pour ses tableaux, car il entend bien qu'on les lui paie en dehors de ses gages. De plus, il fait valoir un « mal de vessie » qui le gêne grandement pour un si long voyage. Il demande qu'on remette son départ à l'automne suivant, donne sa parole qu'alors il se mettra en route. L'automne arrive, Poussin supplie de Noyers de lui rendre sa paroie, disant que les chirurgiens ont aggravé sa mauvaise santé.

Entre-temps, il envoie à Chantelou son tableau de la *Manne*, excellente peinture, mais bourrée de figures inspirées d'antique et propre à toutes les dissertations littéraires. Rien n'était mieux pour lui concilier à la fois les pédants et les gens de goût de la cour. Suivent de minutieuses instructions sur la manière d'encadrer et de présenter ce tableau, car le fin Normand sent toute l'importance de cette œuvre envoyée à un pareil moment. Pour le bien persuader qu'il sera payé, Lumagne, solide banquier de Gênes, répond des engagements royaux. En même temps, Chantelou part en Italie, il doit ramener le maître. Au reste, les menaces succèdent aux prières. Poussin, à bout d'arguments, et craignant, probablement, que le ressentiment de Louis XIII ne lui aliénât sa clientèle parisienne, se met en route, précédé d'une réputation d'autant plus grande qu'il s'était fait considérablement prier. Le double jeu avait été mené avec une habileté bien normande : en même temps qu'il essayait d'éviter le voyage, Poussin s'assurait en cas de départ les meilleures chances de succès.

L'accueil fut excellent. Nicolas habite une belle maison aux Tuileries, dont il donne une description très précise, et née, semble-t-il, d'un commerçant ; cette maison est noblement meublée, bien pourvue de provisions et de bon vieux vin. On le présente à Richelieu et à Louis XIII qui le caressent tendrement ; un matin il trouve chez lui une bourse contenant mille écus d'or et Chantelou flatte habilement ses penchants intimes en lui envoyant du vin vieux et des victuailles diverses, parmi lesquelles un énorme pâté de cerf. Mais on le surcharge de travail. Deux tableaux pour Louis XIII, dont la *Cène*, le *Buisson ardent*, et le *Temps chassant la Discorde et l'Envie* pour Richelieu ; de Noyers lui commande des frontispices de livres, des cartons de tapisseries, un dessin d'armoiries, des projets d'architecture pour son hôtel et le *Saint François Xavier*, exécuté pour les Jésuites, mais aujourd'hui au Louvre. Enfin, il doit entreprendre la décoration de la grande galerie reliant le Louvre aux Tuileries. Cette œuvre seule,

dont il ne reste que des dessins, eût suffi à occuper un homme actif. De plus, Poussin, ne voulant rien perdre de la faveur de son protecteur romain del Pozzo, continue à travailler pour lui : c'est un *Baptême* et des copies de Raphaël : la *Sainte Famille*, la *Belle Jardinière*. Cette dernière copie, que les historiens considèrent comme perdue, se trouve aujourd'hui à l'Escurial.

Le grand artiste travaille héroïquement, ne se reposant même pas durant les chaleurs de l'été. Pour le remercier, il est cyniquement critiqué. Vouet, Lemercier et le pseudo-baron Fouquières se liguent contre lui avec toute cette horde de pauvres esprits jaloux et cruels que les hommes de génie rencontrent toujours sur leur route. De Noyers se laisse influencer ; il écrit au Poussin une lettre stupide où ressort cette phrase : « Le génie du Poussin veut agir si librement que je ne veux pas seulement lui indiquer ce que celui du roi désire du sien. » Selon sa coutume, notre Normand médite avant de répondre. Puis il écrase de Noyers par une lettre précise, éloquente où il déclare, avec un bon sens parfait, que ceux qui ne sont pas contents n'ont qu'à prendre sa place ; pour son compte, il est persuadé que son talent est bien supérieur à celui de ses ennemis ; au reste, on peut lui confisquer ses biens matériels, il n'en a point, donc il ne s'en soucie guère. Le fait est qu'il ne possédait rien à Paris, son patrimoine était à Rome, c'est-à-dire hors d'atteinte. Poussin ne demandait qu'à retourner en Italie ; ce désir explique l'audace de sa réponse qui était un pion fort subtilement placé dans son jeu. Devant une lettre aussi décisive, de Noyers redevient aimable. Peu après, Nicolas obtenait, sur sa demande, la permission de repartir pour l'Italie quérir son épouse ; il reviendrait au printemps prochain : un prétexte aussi simple qu'excellent. En novembre 1642, Poussin était de nouveau à Rome. Jamais la France ne le reverra.

De ses œuvres exécutées à Paris, la meilleure est le *Temps*

soustrait la Vérité à la Discorde et à l'Envie. La *Cène* demeure médiocre, mais très intéressante pour l'étude de son sentiment religieux. Les attitudes sont indécises, ni en courbes ni en droites, méticuleusement alignées, convenant à des philosophes d'esprit académique et montrant bien le peu d'élan du peintre. Au milieu, le Christ, d'une forme également sans vibration, mais son manteau rouge violent souligne comme d'un défi quelque peu matamore l'audace d'avoir fait du visage de Jésus une tête de Jupiter olympien. Le *Ravissement de saint Paul* est une peinture ennuyeuse et ennuyée, inspirée de la *Vision d'Ézéchiel* de Raphaël. Comme chez ce peintre, les personnages sont en marbre, ce qui ne convient guère à un ravissement céleste. La *Cène* de la seconde série des *Sept Sacrements* montre surtout des mangeurs gloutons ; le Jupiter olympien s'y trouve encore, de même que dans le *Miracle de saint François Xavier* (Louvre), également inspiré de Raphaël, comme l'a fort bien vu M. Louis Hourticq. Ce Jupiter y trône plus que jamais. Il semble difficile de découvrir ailleurs dans l'œuvre du Poussin un élan vers Dieu : on y trouverait plutôt un scepticisme profond ou de l'indifférence et, comme l'a remarqué M. Desjardins, un adepte du stoïcisme. Sa *Correspondance* corrobore cet aspect. Quand il eut terminé ses *Sept Sacrements*, il écrit : « Je souhaiterais s'il était possible que ces *Sept Sacrements* fussent convertis en sept autres histoires ou fussent représentés vivement les plus étranges tours que la Fortune ave jamais joués aux hommes et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses efforts. Ces exemples ne seraient pas de petit fruit à l'aventure, rappelant l'homme par leur vue à la considération de la vertu et de la sagesse qu'il faut acquérir pour demeurer ferme et immobile aux efforts de cette folle aveugle. » D'autre part, il déclare avoir peint « gaillardement » l'Extrême-Onction, ajoutant, avec un certain cynisme, que c'est un sujet qui eût fait plaisir à Appelle, lequel aimait fort « représenter des transis ». On voudrait croire que

ces violences contre la religion chrétienne, que ces déplaisantes railleries à l'égard des institutions les plus sublimes ne sont qu'attitudes. Ses puissants corps glébeux offrent, également, une bonne caractéristique de ce peu de tendances vers le ciel. Jamais leur substance ne devient légère ou ne s'élève vers l'azur ; blocs pesants, ils sont bien des fragments de la terre. Une religion d'abnégation et de pardon n'émeut point Poussin ; il est, à cet égard, le contraire du tendre Rembrandt. Ceci fait corps avec son aridité sentimentale que nous avons cru deviner à l'égard des hommes. Elle a bien souvent nui à son œuvre. Heureusement, nous avons vu et nous verrons de quel mysticisme il était capable dans d'autres domaines. Retenons cette ardeur à ne pas croire, elle renforce le caractère éruptif qui décidément est fort dans sa nature. Pourtant, quand Poussin fut sur le point de mourir, « les prêtres, touchés de ses sentiments pieux, lui ont donné un regret inusité et ont pleuré, eux aussi, la mort d'un si illustre génie ». Giovanni Dughet, auteur de cette relation, a-t-il exagéré ; Poussin, mourant, s'est-il senti éclairé par la foi ; cette illumination était-elle d'intérêt immédiat, comme il arrive à tant d'hommes?

DERNIÈRE PÉRIODE ROMAINE

De retour à Rome, dans la commodité de sa petite maison, les commandes affluent. Méthodique était l'exécution de son travail. La genèse d'un tableau se façonnait ainsi : le sujet choisi, il réfléchissait à sa forme plastique, l'essayait pour l'accord général des formes et des valeurs, en dessins de petites dimensions d'habitude lavés de bistre. Il semble, dans cette première opération, avoir rarement procédé par fragments : pour une composition, ses

dessins montrent presque toujours l'ensemble, il n'en est pas de même des paysages. Ensuite, sur une planchette, il modelait sa composition en cire, séparant les plans par des fils ; dans cette seconde opération s'accentuait l'étude précédente des valeurs, des volumes et de la perspective. Puis il modelait toute sa scène en plus haute taille, probablement à la dimension qu'il concevait pour la composition peinte. Il recouvrait ses personnages d'étoffes de couleur et essentiellement drapés, comme dans le tableau futur. Ceci fait, il enfermait cette sorte de sculpture dans une boîte ; il se rendait au lieu qui devait recevoir son œuvre, étudiait l'éclairage, la disposition des fenêtres. Alors il pratiquait à sa boîte des trous correspondant aux fenêtres observées. Ainsi sa sculpture recevait essentiellement la lumière que devait avoir la composition mise en place. Enfin, il faisait un trou sur le devant de sa boîte et, clignant de l'œil, considérait sous cette lumière sa sculpture coloriée.

Cette première partie terminée, il prenait une toile en fil de lin, la préparait à la colle de parchemin, puis la recouvrait entièrement d'une imprimiture d'ocre, matière contenant de l'alumine et de l'oxyde de fer ; cette préparation, dont la mode venait de Bologne, fut désastreuse pour la conservation de ses couleurs ; elle noircit les fonds et altère les demi-teintes. Mais, ce procédé prête à de beaux effets, et particulièrement selon la manière du Poussin. Ensuite, il peignait à la tempéra et par demi-pâtes à l'huile. La matière, comme pétrie dans la glaise qu'ont souvent ses corps, est due à l'influence de ses maquettes, mais il semble bien que ce soit là *un moyen choisi par la nature pour lui permettre de réaliser ses corps minéraux, terrestres.*

Que vont devenir les recherches plastiques du Poussin de 1642 à sa mort. Nous l'avons vu rompre péniblement et petit à petit les problèmes du groupement de personnages sur plusieurs plans et ne réussir qu'exceptionnellement les scènes de

ce genre contenant une foule animée de mouvements violents. Dans sa deuxième période romaine, il semble avoir abandonné cette dernière composition et réduit la première à des œuvres qui sont, le plus souvent, de petites dimensions. Il réussit presque toujours quant aux rapports de formes et de volumes déterminant les bons rapports de plans. Mais cet esprit si curieux des difficultés de la construction s'adonne à une étude nouvelle, celle du grand paysage fuyant en profondeur avec de rares personnages, tous de petite taille. Nous avons suivi les stades de son évolution vers la libération du paysage se dégageant en perspective dans toute la largeur du tableau. Certaines œuvres que nous allons considérer sont l'aboutissement de ces recherches. Poussin aura ainsi étudié et réussi la plupart des problèmes de la construction d'une composition cérébrale.

Pour les couleurs, il essaiera, de 1642 à 1650 environ, les teintes les plus violentes, les plus tranchantes sur ses fonds ocres ou gris verts et par leurs rapports entre elles. Parfois, comme dans la *Mort de Saphir* (Louvre), des accords de bleus et rouges, intensément montés, seront criards. *Eliézer et Rébecca*, 1648 (Louvre) me semble le meilleur exemple de ces nouvelles recherches, avec son ciel d'outremer d'une violence extrême et pour un peu exagéré, ainsi fort beau, bien que nullement atmosphérique, « décoratif » comme les ciels de Véronèse. Sous cette vaste teinte si dangereuse, sur un fond gris vert de la plus fine transparence, les personnages sont eux-mêmes vêtus de couleurs montées fort audacieusement et très diverses. Le jaune et le bleu vifs des vêtements d'Eliézer et de Rébecca jouent mal avec le bleu du ciel, sont d'un effet fort désagréable, encore exalté par d'autres bleus et d'autres jaunes également trop montés (1). Rarement depuis les Primi-

(1) Voir au musée de Marseille avec quel art Ingres, dans une interprétation de ce tableau, a corrigé Poussin.

tifs on avait osé semblable jeu de couleurs vives. Ici, comme dans le domaine de la construction, Poussin veut aller très loin dans les recherches.

Les formes des personnages sont plus étudiées par l'intérieur que précédemment, le synthétique acquiert avec la vieillesse sa plénitude ; les chairs ont souvent le brillant d'un silex poli. Très fréquemment, les attitudes et les corps sont inspirés de l'antique et de Raphaël, mais revivifiés par l'originalité de l'artiste et par son contact avec la nature. Les robustes servantes à droite dans *Eliézer et Rébecca* sont pleinement caractéristiques de cette heureuse transfusion. On ne saurait mieux imaginer de belles romaines du peuple. L'attitude de celle qui pose la main sur sa hanche est particulièrement antique, mais ici encore la forme ne possède pas cette régularité de rapports parfaits si chère aux sculpteurs des grandes époques grecques qu'aimait le Poussin et si contraire à sa nature. Le visage de ces femmes, très abstrait et inspiré de l'antique, s'anime légèrement d'un sourire naturaliste, ce qui forme un contraste étrange.

Souvent les personnages de cette période ont ce caractère terrestre que nous savons, mais la forme est plus pleine, d'une matière plus dure. Parfois les pieds et les mains sont énormes par rapport au corps.

Les *Sept Sacrements* (Lord Ellesmeere, Londres), le *Baptême du Christ*, *Moïse change en serpent la verge d'Aaron*, *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, *Moïse sauvé des eaux*, le *Jugement de Salomon*, la *Mort de Saphir*, l'*Assomption de la Vierge*, le *Ravissement de saint Paul*, deux *Saintes Familles*, les *Aveugles de Jéricho*, *Jésus et la Femme adultère*, toutes compositions du Louvre, et d'autres d'une importance plus faible, forment parmi les œuvres de maturité du Poussin le groupe le moins émouvant, celui où, d'habitude, il a surtout essayé les recherches de couleurs considérées. Je dis le moins émouvant, car ce mot vient naturellement sous la plume quand on songe aux scènes dominées par le paysage ou la mort que

Poussin peignit à cette époque. Ces œuvres-là sont d'une palpitation si profonde que devant elles s'évanouit le groupe précédent, tout comme un vaste hymne de pure musique dissipe le raisonnement.

Les grands paysages exécutés de 1645 environ à sa mort constituent un excellent complément à l'étude de son sentiment si profond du mythe antique et de certains personnages des sociétés romaines ou grecques vus à travers les grands poètes antiques de la nature. Ce sont sur l'herbe sombre des petits personnages vêtus d'azur et de blanc, à la fois nobles et intimes, qui, près d'un lac limpide, jouent de la lyre ; un berger, vrai bougre des champs, aux grands pieds osseux et aux mains gourdes, dans une lumière d'or, élyséenne, garde un troupeau de moutons gris ; malgré son apparence moderne, cet homme a je ne sais quel air virgilien ; il est vrai qu'une défroque orangée prend toute sa valeur sur la peau bronzée de ce berger, défroqué qui semblerait une antiquaille sous un pinceau moins magique. Voici un troupeau de bœufs paisibles, masse éternelle dans la lumière du soir : on pense à Homère. Ici un esclave au front bas et à la tignasse stupide conduit, parmi les blés sévères, un attelage de chevaux accolés comme dans un quadrige antique candidement interprété et de couleur grise aussi délicate que variée : essai de petite symphonie ; là un vent du soir, d'une douceur vraiment hellénique, fait mouvoir les feuilles argentées d'un arbre très fin, tandis que la belle masse du château Saint-Ange repose près du Tibre, toute dorée de lumière ; ici, de beaux jeunes hommes ou filles couronnés de petites roses, de feuillages tressés à la galopade, jouent de la lyre, pêchent dans l'eau d'une rivière sombre ou se retournent vers le spectateur avec des gestes vivants, d'une vie moderne et pourtant étrangement antique. Par ce mélange, toute unité est rompue. L'observation sur nature se greffe aux attitudes des personnages de bas-reliefs et de camées ; toutefois, ce mélange réussit parfaitement...

Mais ces personnages ne semblent être que les symboles des

méditations philosophiques du Poussin retiré dès lors dans la nature. Nous avons dit que Poussin cherchait son *expression d'amour plutôt que l'amour*, qu'il y était parvenu dans son âge mûr, alors qu'il peignait ses vastes paysages. Les plus beaux sont : le *Paysage aux trois Moines* (collection Ingres, Montauban), *Saint Mathieu et l'Ange* (musée de Berlin), *Diogène* (Louvre), *Paysage avec la grand'route* (National Gallery Londres), *Paysage aux trois Hommes* (Prado), la *Découverte des cendres de Phocion* (Lord Derbey, Knovosley Hall), les *Indignes obsèques de Phocion* (Louvre), *Polyphème* (Ermitage), *Cacus* (Ermitage), les *Quatre Saisons* (Louvre).

Ces vastes paysages sombres et sans joie, comme arrêtés dans une immobilité éternelle, mais ouverts de toutes parts à un ciel plus beau que chrétien, me semblent un refuge, le lieu solitaire où cette grande âme blessée par l'humanité et presque incapable d'amour, hormis pour l'art et les grands poètes antiques de la nature, vint se réfugier. Ces hauts arbres bibliques, ces coteaux gras et rudes, ces broussailles augustes, ces claires étendues d'eau immobiles et insensibles, ces sombres fleuves, ne sont point *pétris d'amour*, car la joie ou l'efflorescence qu'entraîne l'amour leur manque. Mais Poussin s'y trouve à l'aise comme dans un couvent, c'est le couvent qui devait convenir à sa nature *terrestre*. Dans cette solitude, il se contemple. Ces paysages me semblent un temple abandonné et dépourvu d'autel où il fait vivre ses méditations sur l'humanité. Il a si soif de cette nature qu'il exécute pour elle ce qu'il avait dédaigné pour l'homme : il trace ces dessins d'après la terre, les arbres et les eaux qui semblent exacts, presque l'œuvre d'un analyste ; mais, en vérité, ces sépias sont d'une *synthèse peu déformante* (1). Cet asservissement plus grand au

(1) Il faut faire cesser la légende de Poussin peignant des arbres conventionnels. Considérons entre quantité d'exemples l'arbre au premier plan dans le *Phocion* du Louvre, celui de la partie gauche de *Ruth et Booz* (Louvre) ou cet autre également à gauche dans le *Paysage aux trois Hommes*. Corot, mal-

modèle, que nous avons déjà observé à l'égard de ses sujets relatant des scènes antiques, mythologiques en particulier, proviendrait du fait que cette nature étant l'élément propice à sa délivrance, il lui accorde, à défaut d'amour, une transcription étrangement parente de celle qu'il avait donnée aux dieux et aux héros mythologiques des grands poètes antiques.

Le sentiment de Poussin pour l'Univers, pour la nature et la nature humaine parle enfin. C'est une grave poésie d'autant plus forte qu'elle naît d'œuvres parfaitement savantes, mais où la science désormais nullement pénible ne fait que renforcer le plein chant du sentiment. Une haute harmonie de tristesse profonde et sereine me semble s'extérioriser parfaitement dans le *Paradis terrestre* (Louvre). Je ne connais aucun poème qui donne autant l'impression du *Paradis perdu*. Puissante végétation en broussaille où apparaissent des fruits énormes, mais froids et insensibles comme l'or. Ciel bleu, parfaitement beau et indifférent. Dieu le Père y disparaît, abandonnant l'homme à la mort. Elle naît de partout la tragédie de l'abandon dans cette si belle nature sombre et pourtant pleine de lumière, elle monte vaste et désespérée, mais parfaitement sereine avec, dans son immobilité apparente, une force plus puissante que celle d'une tempête sur l'Océan. Adam et Ève, nus dans cette trompeuse nature qui ne les nourrira qu'au prix des plus pénibles travaux et finalement s'enrichira de leur chair, semblent grelotter dans leur abandon, dans leur petitesse, comme deux oiseaux sans force tombés du nid.

Que la mort et l'abandon aient angoissé cruellement le cœur du solitaire Poussin, ceci me semble ressortir avec évidence de ce paysage et de la plupart de ceux créés par le maître durant la seconde période romaine. Cette vibration

---

gré ses observations si profondes de la nature, s'est souvent montré inférieur à cet égard.

vers la tragédie de la mort, nous l'avons déjà vue dans la *Peste des Philistins*, mais à demi étouffée à cette époque. Durant la seconde période romaine, la complainte du *Testament d'Eudamidas* (Copenhague) ou celle du *Christ pleuré* (Dublin) s'élèvent aussi pleines que dans le *Paradis terrestre*. La Vierge du *Christ pleuré* émeut douloureusement, malgré les zones de grandiloquence à la manière des décadents italiens que constituent les autres personnages. Ses grands voiles sont un peu trop apprêtés, mais elle est vraiment une forte et vraie production de la terre : pauvre visage de douleur, grosse main paysanne dont la paume se dilate, impuissante, abandonnée. Malgré quelques enflures un peu factices, les personnages groupés autour d'Eudamidas mourant sont courbés, réduits à leurs masses matérielles sous le martyre du cœur qui les annihile. La puissance physique de ces êtres taillés comme des rocs ou des chênes et pourtant anéantis par leur sentiment est poignante. Aussi cruel au cœur est le dessin des *Amours de Mars et de Vénus* (Chantilly). Leurs corps qui se penchent pour s'aimer semblent comme pénétrés d'une lumière mortuaire qui réduit à néant leur substance tout en laissant à Vénus la volupté de son beau corps. Leurs bouches qui vont s'étreindre dans la fraîcheur de la vie riante et dans la sève du désir ne sont plus que celles de deux crânes qui grimacent comme la mort. Plus complet fut encore le chant du maître quand il vint à unir à la nature la mort et l'abandon. Les *Indignes obsèques de Phocion* (Louvre) ont exalté tous les éléments de sa vie émotive ; je ne connais pas de plus beau tableau dans son œuvre, d'autant qu'ici, comme dans la plupart des grands paysages de la seconde période romaine, il en revient à ses gammes froides et sourdes, sans violences discordantes, la véritable expression colorée de ses grands sentiments. Jamais Poussin n'a mieux exprimé son mépris pour le jugement des hommes dont il avait tant souffert. Il n'y a que la nature qui fasse cortège à Phocion, mais avec quel grandiose

signe par la terre et le ciel, de sa future gloire terrestre : les vastes nuages gris éclairés d'aube qui passent majestueux dans l'azur, le feuillage léger, plein de lumière élyséenne, d'un arbre qui domine la droite de la composition, la masse sombre, puissante, des terres et des prés illuminés par place de douce clarté. Par contre, un char et des bœufs gris de perles cheminent silencieux au fond du tableau, portant des jeunes filles vêtues d'azur, mais indifférentes, telles des tanagras de rêve ; des jeunes hommes jouent de la lyre limpidement vers le ciel et tournent le dos à Phocion ; un berger regarde dans le vide, appuyé sur la terre. Mais au premier plan, dominant la composition avec l'escorte de la nature, de robustes esclaves à la chair rouge et vêtus d'ocre passent portant le héros. A vrai dire, un pauvre paquet de chair bien morte dont on aperçoit à nu du suaire que les hommes ont dédaigneusement jeté sur lui, deux jambes vertes sans substance, semble-t-il. La cadence antique de la marche des porteurs ajoute à l'hymne funèbre grandiose qui se dégage de ce tableau. Sa dernière œuvre, *Apollon et Daphné* (Louvre), est au-dessus de toutes les recherches humaines. Elle me fait penser au vieux Rembrandt repétrissant la nature en marge des créations de Dieu et donnant l'impression de la manier avec la même aisance. Il faut voir cette chaîne d'êtres massés avec autant de rythme et d'union que des arbres sur la courbe d'un vallon, ces êtres vraiment pétris du limon de la terre, rocs et plantes à la fois. Au fond, un essaim de nymphes gambadent dans les arbres, des couronnes de feuillage sur leur visage espiègle aux cheveux filasses. On pourrait penser qu'avant de mourir Poussin rêve à ses jeux d'enfance en Normandie. Ce pays lointain et pourtant sien, il ne le reverra plus. Si peu sentimental qu'il fut, son abandon de la France dut lui être parfois cruel, car bien rares sont ceux qui oublient leur mère ou la terre natale.

Il mourut peu de temps après, 1665, rongé par une maladie des reins, et sans amis, seul avec lui-même, comme toujours,

malgré ses beaux-frères qui veillaient sur lui. Ce solitaire était plus glorieux que bien des rois, car il laissait le souvenir immaculé d'un honnête homme et d'une *force de la nature* conduite par l'au-delà, tels les grands mystiques.

Le Louvre possède un portrait du Poussin peint par lui-même en 1650. A première sensation, il parle peu au cœur, visage d'acteur vaniteusement dressé ; puis, connaissant sa passion pour les Anciens, on comprend qu'il y a dans ce visage traité par grandes masses simplifiées, volontairement noble, un désir de se représenter dans l'attitude de quelque sage antique impassible et majestueux. Cette intention est un peu puérile. Cependant on saisit vite l'homme derrière ce masque qui fait si bien partie de lui-même. Le visage est finement creusé aux joues, penche un peu de côté, légèrement las et affaibli, vers la tempe droite, comme il arrive parfois aux méditatifs. Mais les deux côtés de la face sont égaux, solides. Poussin est bien de cette excellente Normandie qui, dans ses fines cités et dans ses gras pâturages, produit des hommes et des animaux d'une belle précision. Les yeux aux paupières presque saignantes par le travail « n'entrent pas dans les choses, seulement les enveloppent de loin », remarque judicieusement M. Desjardins ; ce fait correspond aux dons de synthétique que nous avons considéré. Aux sourcils, un cruel sillon marque bien, au contraire, l'effort pour saisir le détail. La bouche, mince, est sèchement fermée, le nez sans palpitations : le monde extérieur ne semble pouvoir pénétrer. Mais ici encore, c'est une attitude. Au naturel, le nez, plutôt gros, devait aspirer la nature avec une puissance bien subtile, un peu comme celui de Rembrandt, et le monde extérieur devait entrer merveilleusement par cet être si nerveux mais solide comme sa belle main à la pulpe charnue et délicate à la fois.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Les dimensions de ce petit ouvrage ne permettent pas de donner, même en abrégé, la bibliographie considérable des écrits sur Poussin. Je renvoie à M. GRAUTOFF, *Nicolas Poussin* (München, G. Müller, 1914). Il faut remarquer également très spécialement l'ouvrage de M. Walter FRIEDLANDER, *Nicolas Poussin* (München, 1914). M. Émile MAGNE a publié un *Nicolas Poussin, premier Peintre du Roi* (Van Œst, 1914, et Crès, 1928), dont la partie biographique nous a constamment servi.

Les ouvrages écrits par des contemporains du Poussin — critiques qui ont connu le maître — sont : FÉLIBIEN DES AVRAUX, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres* (Paris, 1666) ; G. B. BELLORI, *Vite de pittori, scultori et architetti moderni* (Roma, 1672) ; G. B. PASSERI, *Vite de pittori, scultori ed architetti* (Roma, 1772).

Depuis les importants ouvrages de MM. Grautoff et Friedländer, M. Paul JAMOT a publié des articles fort remarquables sur Poussin, mettant au point diverses questions : *Études sur Nicolas Poussin.* « Gazette des Beaux-Arts », 1921, t. II, p. 81 et suiv. ; *Poussin's two pictures on the story of Phocion.* « Burlington Magazine », avril 1922.

Lors de la belle exposition *de Poussin à Corot*, organisée au Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris par Henry Lapauze, M. Paul JAMOT a publié dans la « Gazette des Beaux-Arts », juillet-août 1925 : *Nouvelles études sur Nicolas Poussin ;* cette même année, dans cette même revue, M. ALFASSA faisait paraître un article sur *Poussin et le paysage.*

D'autre part, M. Louis HOURTICQ, dans *De Poussin à Watteau* (Hachette), a donné d'importantes contributions sur la période parisienne. M. DESJARDINS *Poussin* (Laurens), a fait un essai de philosophie sur notre artiste ; de bonnes pages, mais bien des erreurs, car, pour méditer philosophiquement avec évidence sur un peintre, il faut que les jugements s'élèvent de sa plastique comprise en peintre.

La *Correspondance* de Poussin a été éditée d'abord par QUATREMÈRE DE QUINCY, puis dans une meilleure édition par M. JOUANNY (Armand Colin, 1911). M. Pierre DU COLOMBIER vient d'en faire paraître une à la Cité des Livres, fort agréable à lire et précédée d'une intéressante préface. M. AYNARD a publié récemment un *Poussin* chez Alcan.

TABLE DES PLANCHES

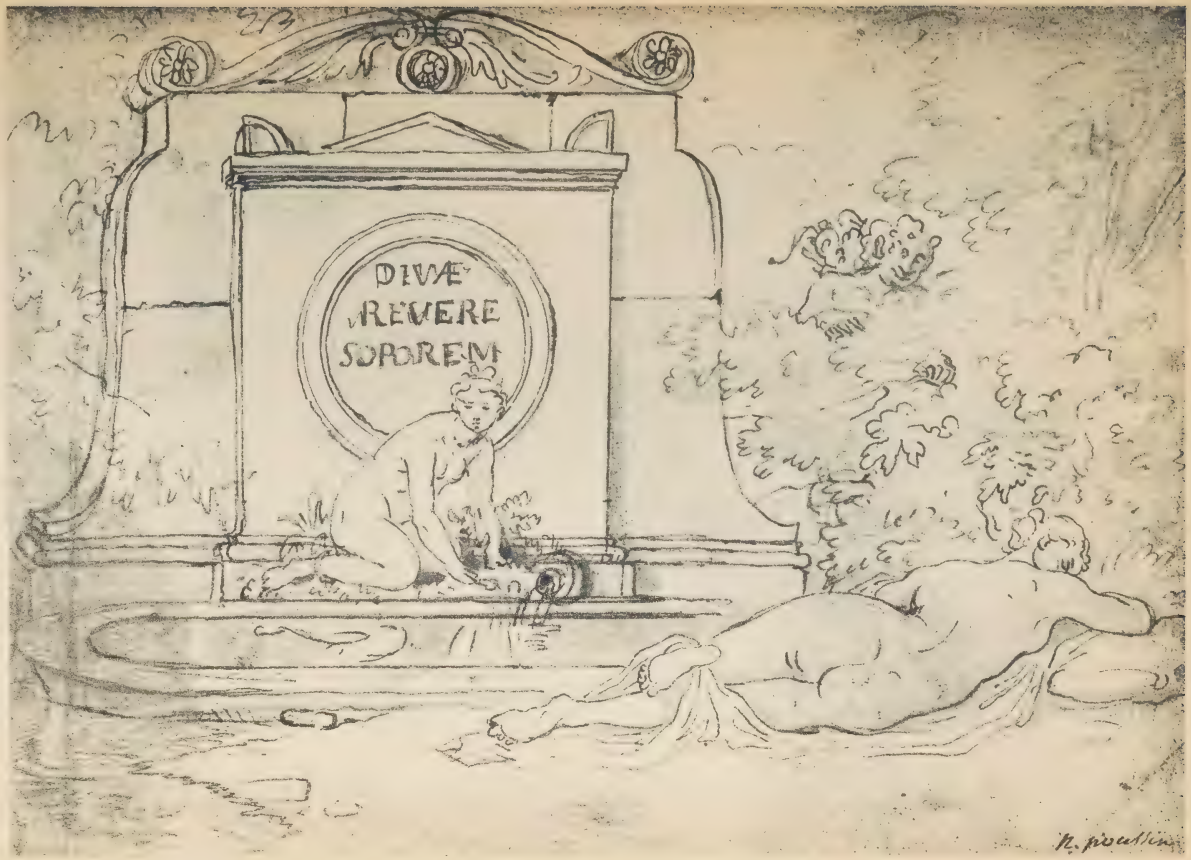
Les photographies des œuvres reproduites dans ce volume proviennent, pour les planches 1, 5, 16, 20, 21, 25, 30, 31, 32, 35, 39, 40, 45, 46, 47, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, des Archives photographiques d'art et d'histoire ; pour la planche 2, des ateliers Gaubert ; pour les planches 4, 10, 37, des ateliers Bruckmann ; pour les planches 6, 7, 28, 33, des ateliers Anderson ; pour les planches 8, 13, 17, 19, 23, 27, 34, 49, des ateliers Bulloz ; pour les planches 9, 24, 48, des ateliers Alinari ; pour les planches 11, 12, 18, 36, 41, 50, 51, 52, 59, des ateliers Giraudon ; pour les planches 14, 38, 44, des ateliers Hanfstaengl ; pour la planche 22, des ateliers Mansell ; pour la planche 26, des ateliers Braun ; pour la planche 29, des ateliers Gray ; pour la planche 42, des ateliers Hansen et Weller ; pour la planche 43, du College Studios à Dublin.

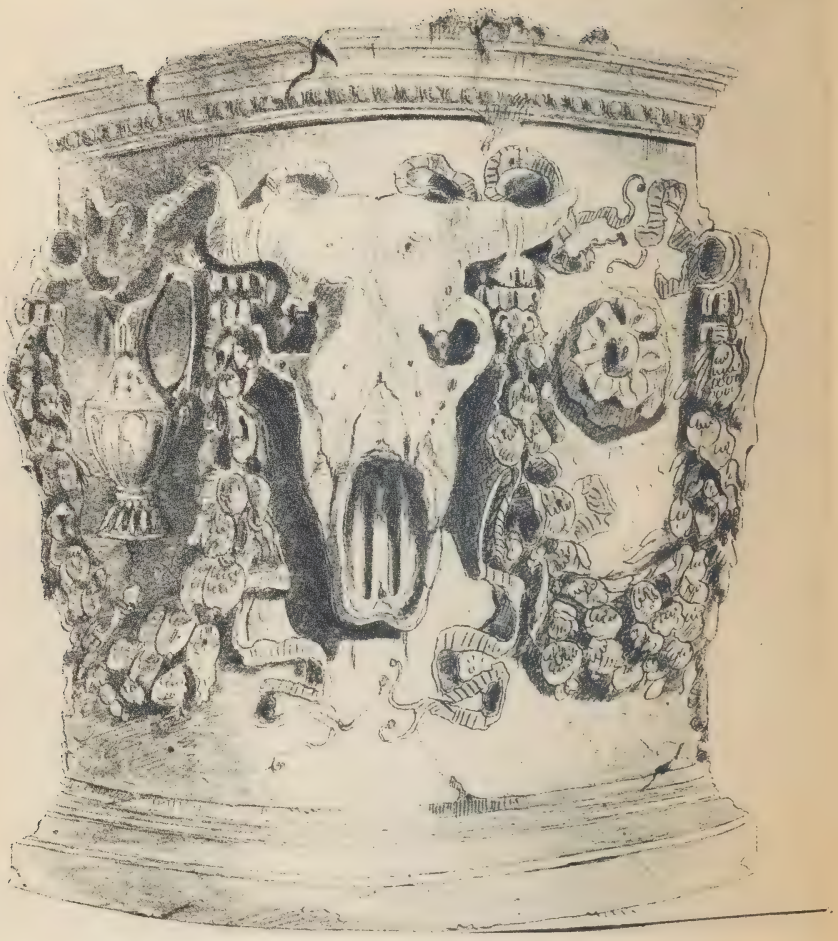
1. Le Poussin par lui-même, 1650. *(Paris, Musée du Louvre.)*
2. Le Poussin en saint Jean-Baptiste, 1630-1632. *(Musée de Toulouse.)*
3. Bacchus et Érigone, 1620-1624. *(Paris, ancienne collection Pearson.)*
4. Écho et Narcisse, 1623-1626. *(Musée de Dresde.)*
5. Écho et Narcisse, 1623-1626. *(Paris, Musée du Louvre.)*
6. Copie des Noces Aldobrandines, 1626-1627. *(Rome, Galerie Doria.)*
7. Le Parnasse, 1625-1629. *(Madrid, Musée du Prado.)*
8. La mort de Germanicus (dessin), 1627. *(Chantilly, Musée Condé.)*
9. La mort de Germanicus, 1627. *(Rome, Palais Barberini.)*
10. La prise de Jérusalem par Titus, 1627-1628. *(Musée de Vienne.)*
11. Le massacre des Innocents (dessin), vers 1627. *(Musée de Lille.)*
12. Le massacre des Innocents, 1627-1628. *(Chantilly, Musée Condé.)*
13. Les Philistins frappés de la peste, 1630. *(Paris, Musée du Louvre.)*
14. Vénus surprise par un satyre, 1628-1632. *(Londres, National Gallery.)*
15. L'inspiration d'Anacréon, 1630-1635. *(Musée de Hanovre.)*
16. L'éducation de Bacchus, 1630-1635. *(Paris, Musée du Louvre.)*
17. La jeunesse de Bacchus, 1630-1635. *(Chantilly, Musée Condé.)*
18. Numa Pompilius et la nymphe Égérie, 1630-1635. *(Chantilly, Musée Condé.)*
19. L'Annonciation, 1630-1635. *(Chantilly, Musée Condé.)*
20. La bacchanale à la Joueuse de luth, 1630-1635. *(Paris, Musée du Louvre.)*
21. Le triomphe de Flore, 1630-1635. *(Paris, Musée du Louvre.)*
22. La nourriture de Jupiter, 1633-1636. *(Galerie de Dulwich.)*

23. Le maître des Falisques, 1637. *(Paris, Musée du Louvre.)*
24. L'empire de Flore, 1638-1640. *(Musée de Dresde.)*
25. L'enlèvement des Sabines, 1638-1640. *(Paris, Musée du Louvre.)*
26. L'enlèvement des Sabines (dessin), 1637-1639. *(Florence, Musée des Offices.)*
27. L'enlèvement des Sabines (dessin), 1637-1639. *(Chantilly, Musée Condé.)*
28. Danse de nymphes, 1638-1640. *(Richmond, ancienne collection Cook.)*
29. La danse des Saisons, 1638-1640. *(Londres, collection Wallace.)*
30. Les bergers d'Arcadie, 1638-1640. *(Paris, Musée du Louvre.)*
31. Moïse sauvé des eaux, 1638. *(Paris, Musée du Louvre.)*
32. L'inspiration du poète, 1636-1638. *(Paris, Musée du Louvre.)*
33. Bacchanale, 1638-1639. *(Londres, National Gallery.)*
34. Le triomphe de Pan, 1638-1640. *(Paris, collection Jamot.)*
35. Les Israélites recueillant la manne, 1639. *(Paris, Musée du Louvre.)*
36. Le triomphe d'Amphitrite (dessin), 1638-1640. *(Chantilly, Musée Condé.)*
37. Le triomphe d'Amphitrite, 1638-1640. *(Leningrad, Musée de l'Ermitage.)*
38. Saint Mathieu et l'Ange, 1646-1653. *(Musée de Berlin.)*
39. La Cène, 1642. *(Paris, Musée du Louvre.)*
40. Éliézer et Rebecca, 1648. *(Paris, Musée du Louvre.)*
41. Diogène jetant son écuelle, 1648. *(Paris, Musée du Louvre.)*
42. Le testament d'Eudamidas, 1643-1648. *(Copenhague, collection Moltke.)*
43. Le Christ pleuré, 1643-1648. *(Dublin, National Gallery.)*
44. Hercule vainqueur de Cacus, 1648-1650. *(Leningrad, Musée de l'Ermitage.)*
45. Les indignes obsèques de Phocion, 1648. *(Paris, Musée du Louvre.)*
46. Le Paradis terrestre, 1660-1664. *(Paris, Musée du Louvre.)*
47. Apollon et Daphné, 1665. *(Paris, Musée du Louvre.)*
48. Apollon et Daphné (dessin), 1665. *(Paris, Musée du Louvre.)*
49. Mars et Vénus (dessin). *(Chantilly, Musée Condé.)*
50. Le baptême (dessin), suite Chantelou. *(Paris, Musée du Louvre.)*
51. Nymphe couchée près d'une fontaine (dessin). *(Chantilly, Musée Condé.)*
52. Villa romaine (dessin). *(Paris, Musée du Louvre.)*

53. Le pont Nomentano (dessin). *(Paris, bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.)*
54. Paysage (dessin). *(Paris, Musée du Louvre.)*
55. Étude d'arbres (dessin). *(Paris, Musée du Louvre.)*
56. Paysage (dessin). *(Paris, Musée du Louvre.)*
57. Paysage (dessin). *(Paris, Musée du Louvre.)*
58. Étude d'arbres (dessin). *(Paris, Musée du Louvre.)*
59. Philosophe écrivant sur le dos d'un jeune homme (dessin). *(Paris, Musée du Louvre.)*
60. Colonne et Bucrâne (dessin). *(Paris, Musée du Louvre.)*

50


DIVÆ
REVERE
SOPOREM



1. Le Poussin par lui-même.
2. Le Poussin en Saint Jean-Baptiste.
3. Bacchus et Erigone.
4. Echo et Narcisse.
5. Echo et Narcisse.
6. Copie des Noces Aldobrandines.
7. Le Parnasse.
8. La Mort de Germanicus.
9. La Mort de Germanicus.
10. La Prise de Jérusalem par Titus.
11. Le Massacre des Innocents.
12. Le Massacre des Innocents.
13. Les Philistins frappés de la peste.
14. Vénus surprise par un Satyre.
15. L'Inspiration d'Anacréon.
16. L'éducation de Bacchus.
17. La jeunesse de Bacchus.
18. Numa Pompilius et la Nymphe Egérie.
19. L'Annonciation.
20. La Bacchanale a la joueuse de luth.
21. Le Triomphe de Flore.
22. La Nourriture de Jupiter.
23. Le Maitre des Falisques.
24. L'Empire de Flore.
25. L'Enlèvement des Sabines.
26. L'Enlèvement des Sabines.
27. L'Enlèvement des Sabines.
28. Danse de Nymphes.
29. La Danse des Saisons.
30. Les Bergers d'Arcadie.
31. Moïse sauvé des eaux.
32. L'Inspiration du poète.
33. Bacchanale.
34. Le Triomphe de Pan.
35. Les Israélites recueillent la Manne.
36. Le Triomphe d'Amphitrite.
37. Le Triomphe d'Amphitrite.
38. Saint Mathieu et l'Ange.
39. La Cène.
40. Eliezer et Rebecca.
41. Diogène jetant son Ecuelle.
42. Le Testament d'Eudamidas.
43. Le Christ pleuré.
44. Hercule vainqueur de Cacus.
45. Les indignes Obsèques de Phocion.
46. Le Paradis terrestre.
47. Apollon et Daphné.
48. Apollon et Daphné.

49. Mars et Vénus.
50. Le Baptême.
51. Nymphe couchée près d'une Fontaine.
52. Villa romaine.
53. Le Pont Nomentano.
54. Paysage.
55. Etude d'Arbres.
56. Paysage.
57. Paysage.
58. Etude d'Arbres.
59. Philosophe écrivant sur le dos d'un jeune homme.
60. Colonne et Bucrane.

MAITRES DE L'ART MODERNE

F. Fosca	RENOIR
R. Rey	GAUGUIN
T.-L. Klingsor	CÉZANNE
C. Mauclair	CLAUDE MONET
A. Tabarant	PISSARRO
J.-E. Blanche	MANET
A. Fourreau	BERTHE MORISOT
M. Lafargue	COROT
P. Colin	VAN GOGH
Ch. Saunier	BARYE
L. Bénédite	RODIN
G. Kahn	FANTIN-LATOUR
R. Régamey	GÉRICAULT
A. Warnod	GAVARNI
A. Fontainas	CONSTABLE
Loys Delteil	MERYON
Georges Lecomte	RAFFAËLLI
Ed. Sarradin	CARPEAUX
P. de Lapparent	LAUTREC
Ph. Soupault	WILLIAM BLAKE

Collection de volumes in-4° pot, 64 pages de texte, 40 planches hors texte en héliogravure.

P. Gsell	MILLET
A. Alexandre	DAUMIER
A. Alexandre	LOUISE C. BRESLAU
P. du Colombier	DECAMPS
Louis Cario	BOUDIN
Ch. Fegdal	ODILON REDON
Jean Prévost	EIFFEL

Collection de volumes in-4° pot, 64 pages de texte, 60 planches hors texte en héliogravure.

90-B2148